3 1761 06275037 7

E. F. Richter

Lehrbuch des Kontrapunkts

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from the

ARTHUR PLETTNER

ISA McILWRAITH

COLLECTION

Arthur Plettner

Die

praktischen Studien

zur

Theorie der Musik

In drei Lehrbüchern

bearbeitet von

Ernst Friedrich Richter

weiland Professor, Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen, Universitäts-Musikdirektor und Lehrer am Konservatorium der Musik zu Leipzig

---

Zweiter Band:

Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts

16. Auflage

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1923

Lehrbuch

des

einfachen und doppelten Kontrapunkts

Praktische Anleitung

zu dem Studium desselben

zunächst

für das Konservatorium der Musik zu Leipzig

bearbeitet von

Ernst Friedrich Richter

Bedeutend erweitert, vermehrt und ergänzt von

Alfred Richter

16. Auflage

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1923

PRINTED IN GERMANY

LIBRARY
DEC 0 3 2003
UNIVERSITY OF TORONTO

Das Recht der Übersetzung bleibt vorbehalten.

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Als ich auf Anregung des nun längst verewigten F. Mendelssohn Bartholdy den Auftrag erhielt, ein Lehrbuch für das Leipziger Konservatorium der Musik zu bearbeiten, war die Aufgabe zu erfüllen: ein kurzes, gedrängtes Hilfsbuch zur Repetition der beim Unterricht vorgetragenen Grundsätze und Regeln zur Ausführung der praktischen Aufgaben den Schülern in die Hand zu geben, wie bereits in dem Vorwort zu meinem Lehrbuch der Harmonie gesagt ist. Obwohl damals nicht unerfahren im theoretischen Unterricht, kam mir doch der Auftrag überraschend, da ich nie die Idee gefaßt hatte, irgend etwas der Art schriftlich zu bearbeiten.

So kam es, daß eine geraume Zeit verging, ehe ich es wagen zu dürfen glaubte, meine Erfahrungen, meine Art und Weise des Unterrichts in die Öffentlichkeit zu bringen, und so erschien erst 1853 die erste Auflage des Lehrbuchs der Harmonie. — Während der Arbeit aber fühlte ich das Bedürfnis, etwas weiter zu gehen als die Lehre der Harmonie streng genommen forderte, um so mehr als der Gedanke an ein zweites und drittes Lehrbuch damals gänzlich fern lag. Daher enthält das Lehrbuch der Harmonie eine Abschweifung in das Gebiet des eigentlichen Kontrapunkts. — Bei der Erweiterung meiner Erfahrungen im Unterricht vieler Schüler in den höhern Aufgaben konnte mir dies nicht genügen und es machte sich mir eine besondere Bearbeitung dieser Lehrgegenstände immer wünschenswerter. Diese Bearbeitung durfte ich um so eher wagen, als die Harmonielehre eine außerordentlich freundliche Aufnahme gefunden hatte. So ging ich denn zuerst an die Bearbeitung des Lehrbuchs der Fuge, des Kanon, ein Gegenstand, der sich mir durch den Unterricht auch schriftlich-formell schneller ausprägte, als das übrige. Die erste Auflage des Lehrbuchs der Fuge erschien 1858, während die Bearbeitung des Kontrapunkts eine Zeitlang unterblieb.

Wenn mir auch eine gewisse Methode des Unterrichts im Kontrapunkt durch viele Jahre hindurch ziemlich geläufig wurde, so konnte doch der Versuch, das Speziellere der mündlichen Mitteilung in das Allgemeine eines Lehrbuchs überzutragen, mir lange Zeit nicht genügen. Ob es mir jetzt gelungen ist, das Buch auch in weitern Kreisen, als für die es ursprünglich bestimmt war, brauchbar zu machen, muß ich einer freundlichen Beurteilung und der Zeit überlassen.

Ich hoffe und wünsche, daß die Methode des Unterrichts durch die gewählte Darstellung sich klar herausstellen möge, verweise aber für das Besondere auf das letzte Kapitel des Buchs, welches mich einer weitern und genauern Darlegung hier überheben soll. Es wird hier nur kurz zu erwähnen sein, daß das bewährte Gute früherer Lehrbücher beibehalten, daß aber durch verschiedene andre Aufgaben und früher nicht benutzte Formen ein Fortschritt versucht worden ist, aus dem Abstrakten der frühern Aufgaben in das Konkrete oder in das durch verschiedene Formen sich darstellende Musikalische zu gelangen, um die Übungen immer mehr den praktischen Bedürfnissen näher zu bringen.

Ernst Friedrich Richter.

Vorwort zur siebenten Auflage.

In der vorliegenden 7. Auflage ist, wie im Vorwort zur 6. Auflage bereits in Aussicht gestellt, der früher veröffentlichte und der 6. Auflage als Anhang beigegebene Nachtrag dem Lehrgang des Buchs angeordnet und mit ihm verschmolzen worden. Die sich auf andre Lehrgegenstände beziehenden Ausführungen, die bereits in die 17. Auflage des Lehrbuchs der Harmonie aufgenommen worden waren, sind natürlich weggelassen worden. An dem Studiengang des Buchs selbst wurde nichts geändert, mit wenigen Ausnahmen wurde auch nichts gestrichen. Diese wenigen Ausnahmen sind: »Modulationen im Choral«, »die Kadenzen der verschiedenen Verszeilen« und »Einiges über die sogenannten Kirchentonarten« (S. 54—59 der 6. und früheren Aufl.). Diese Abhandlungen waren entbehrlich, da sie vom Unterzeichneten

durch ausführlichere ersetzt worden waren. Außerdem sind aber auch noch einige Aufsätze hinzugekommen, die nicht im Nachtrag sich befanden, deren Notwendigkeit sich bei der Neubearbeitung aber herausstellte.

Die Zusätze betreffen alle nur die erste Abteilung des Werkes. Was zunächst den 1. Abschnitt betrifft, so ist außer vielen kürzeren Aufsätzen (über den verminderten Dreiklang, über Wechselnoten und über unvorbereitete Vorhalte, über den Gebrauch der None usw.) hier besonders der Aufsatz über die Verwandtschaft der Tonarten neu hinzugekommen, sonst aber noch ein ganz neues Kapitel, das fünfte, den Gebrauch der Triolen und Sextolen betreffend. Über die Anwendung dieser letzteren ist im ganzen Buche keine Andeutung gegeben worden; da diese Art der Bewegung sehr häufig vorkommt, so schien es dem Unterzeichneten notwendig, darüber etwas zu sagen.

Die größte Erweiterung hat aber der 2. Abschnitt der 1. Abteilung »Kontrapunktische Übungen zu höheren Aufgaben, Choralbearbeitungen« erfahren. Hier sind außer den Aufsätzen über die »Baßführung«, »Anwendung der Kadenzen«, »Modulationen« usw. drei ganz neue Kapitel hinzugekommen, nämlich das neunte »das Tetrachordsystem und die Tonarten der Griechen«, das zehnte »die Kirchentonarten des Mittelalters« und das elfte »die Bearbeitung des Chorals in den Kirchentonarten des Mittelalters«. Gegen die Einführung der beiden letzten Kapitel dürfte ein Einspruch wohl kaum erhoben werden, denn obwohl zugegeben werden mag, daß die alten Kirchentonarten keinen bestimmenden Einfluß mehr ausüben, und daß man ein ganz gewandter Kontrapunktiker sein kann, ohne sich je im Gebrauch derselben geübt, ja ohne von dem Wesen derselben eine Ahnung zu haben, so war doch bei dem Umstand, daß dieses Lehrbuch viel auf Seminarien verbreitet, und künftigen Organisten die Kenntnis des Wesens und der Behandlung dieser Kirchentonarten unentbehrlich ist, diese Einführung eine Notwendigkeit. Entbehrlicher ist jedenfalls die Abhandlung über das griechische Tetrachordsystem, aber der Unterzeichnete meint, daß, wenn man sich einmal mit einer Sache beschäftigt, es der Mühe wert ist, sich mit dem Entstehen und dem Ursprung derselben zu beschäftigen, und so werden auch andre denken, und wird die Aufnahme des Aufsatzes aus diesem Grunde wohl von manchen gebilligt werden. Um äußerlich anzudeuten, daß

das 9. und 10. Kapitel den Lehrgegenstand nicht unmittelbar berühren, sind sie, ganz wie eine Anzahl von Kapiteln in der 17. Auflage der Harmonielehre, in kleinerem Druck ausgeführt worden.

Gar keine Bereicherung hat, wie schon angedeutet wurde, die ganze 2. Abteilung erfahren, da die Ausführungen dem Unterzeichneten vollständig genügend und, was namentlich den doppelten Kontrapunkt in der Dezime und Duodezime betrifft, reichhaltig erschienen. Höchstens hätten noch ein paar Notenbeispiele aufgenommen werden können, was aber, um Raum zu sparen, unterlassen wurde. Diejenigen, die ein ernsteres Studium der schwierigeren Arten des Kontrapunkts zu betreiben beabsichtigen, seien darauf aufmerksam gemacht, daß eine Anzahl von Notenbeispielen in des Unterzeichneten »Aufgabenbuch zu E. Frdr. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts« aufgenommen worden ist. Dieses Buch enthält außerdem eine Anzahl von Aufgaben, namentlich von Chorälen in modernen sowie in Kirchentonarten und von alten, teilweise auch modernen Melodien, die zum Zwecke kontrapunktischer Behandlung besonders ausgewählt und mit Andeutungen über ihre richtige Ausarbeitung versehen worden sind.

28. Oktober 1888. **Alfred Richter.**

Vorwort zur vierzehnten Auflage.

Schon beim Erscheinen der 9. Auflage dieses Lehrbuchs war darauf hingewiesen worden, daß die praktischen Studien zur Theorie der Musik seitdem eine neue besonders für solche, die sich der höheren Komposition widmen wollen, wichtige Fortsetzung in dem Werk des Unterzeichneten »die Lehre von der thematischen Arbeit« gefunden hätten. Tüchtige kontrapunktische Studien sind und werden stets die Grundbedingung alles ernsteren musikalischen Schaffens bleiben. Al ein führen sie hier aber nicht zum Ziel; die für die moderne Komposition so hochwichtige freie Gestaltung beansprucht eingehendere Darstellung und spezielleres mit praktischen Übungen verbundenes Studium. Die »Lehre von der thematischen Arbeit« hat nun auch seit einiger Zeit ihre Ergänzung gefunden in der ebenfalls vom Unterzeichneten verfaßten »Lehre von der Form in der Musik«, die sich im Gegensatz zu der mehr den innerlichen Aufbau des Kunstwerks darstellenden »Lehre von der thematischen Arbeit« hauptsächlich mit der auf metrischer Basis beruhenden Gestaltung desselben beschäftigt, und auf welche den Lerneifrigen aufmerksam zu machen wir hiermit nicht unterlassen wollen.

Alfred Richter.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

I. Abteilung.

Der einfache Kontrapunkt 14

I. Abschnitt.

Die Entwicklung des Kontrapunkts aus der harmonischen Grundlage. Die ersten technischen Übungen.

Erstes Kapitel. Das Verhältnis des harmonischen Satzes zum Kontrapunkt. 14
Zweites Kapitel. Der gleiche Kontrapunkt 18
Drittes Kapitel. Der ungleiche Kontrapunkt. 32
Viertes Kapitel. Der Kontrapunkt in Vierteln 46
Fünftes Kapitel. Der Kontrapunkt in Triolen und Sextolen 60
Sechstes Kapitel. Der dreistimmige Satz zu kontrapunktischen Übungen 67
Siebentes Kapitel. Der zweistimmige Kontrapunkt 73

II. Abschnitt.

Kontrapunktische Übungen zu höhern Aufgaben. Choralbearbeitungen.

Achtes Kapitel. Bearbeitung im gleichen Kontrapunkt. Einfache Harmonie zum Choral 77
Neuntes Kapitel. Das Tetrachordsystem und die Tonarten der Griechen 94
Zehntes Kapitel. Die Kirchentonarten des Mittelalters 107
Elftes Kapitel. Die Bearbeitung des Chorals in den alten Kirchentonarten 110
Zwölftes Kapitel. Bearbeitung des Chorals im ungleichen Kontrapunkt 129

Seite

Dreizehntes Kapitel. Der fünf- und mehrstimmige kontrapunktische Satz 143

Vierzehntes Kapitel. Der Cantus firmus in metrisch-verschiedener Form. Freie Bildungen 146

II. Abteilung.

Der doppelte Kontrapunkt 163

I. Abschnitt.

Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave 164

Fünfzehntes Kapitel. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave als zweistimmmiger Satz 165

Sechzehntes Kapitel. Die Verwendung des zweistimmigen doppelten Kontrapunkts bei mehrstimmigen Sätzen 174

Siebzehntes Kapitel. Der drei- und vierdoppelte Kontrapunkt . . 184

II. Abschnitt.

Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime und in der Duodezime 199

Achtzehntes Kapitel. Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime . . 199

Neunzehntes Kapitel. Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime 214

Schluß-Kapitel. Einige Bemerkungen über den Gebrauch dieses Lehrbuchs und über die praktischen Übungen 232

EINLEITUNG.

Über die Bedeutung des Wortes Kontrapunkt.

Von keinem Worte der musikalischen Terminologie sind die Vorstellungen wohl verschiedener und mannigfaltiger, als von dem Worte „Kontrapunkt“. Die Bedeutung, die das Wort im Laufe der Zeit mit der Entwicklung der Musik im allgemeinen angenommen und die mit dem ursprünglichen Begriff desselben in nur entferntem Zusammenhange steht, macht es vielen und gewiß jedem Anfänger zu etwas Geheimnisvollem, ja Rätselhaftem, insofern zu dessen Verständnis und praktischen Verwendung viel Scharfsinn vorausgesetzt wird. Sehr häufig aber, wenn auch ganz fälschlich, wird der Wert des Kontrapunkts allein der Lösung tieferer arithmetischer Aufgaben gleichgestellt, deren Beachtung und Anwendung der in höhern Regionen schwebenden Phantasie hinderlich, ja als formal-realistisch von geringem Nutzen erscheinen müsse.

Wenn die älteste und ältere Art des Kontrapunkts in ihrer einfachen Großartigkeit früher wohl nur selten in vollkommener Ausführung zu Gehör gebracht wurde, um sie ihrem künstlerischen Werte nach stets beurteilen zu können, wenn dieselbe sich von späterer Art, wie etwa zu Zeiten S. Bachs, wesentlich unterscheidet, wenn nach den Zeiten Bachs der Kontrapunkt sich zum Teil im Formelwesen verlor: so ist es wohl kein Wunder zu nennen, daß mit der Richtung, die die Ausbildung der Musik namentlich in harmonischer Beziehung nahm, das Interesse für den Kontrapunkt mehr und mehr schwand, bis die neuere Zeit in günstiger Strömung die Bedeutung desselben wieder in helleres Licht setzte. Die Ansicht, daß der Kontrapunkt etwas Pedantisches und Veraltetes sei, schwindet immer mehr, und der Beweis, daß die besten unsrer Komponisten ihn stets bei ihren bedeutendsten Kunstwerken verwendet haben, mag Anfängern eine Aufmunterung sein, mit Vertrauen an

die Sache zu gehen und auch hierdurch ihre Kräfte zu üben und auszubilden.

Das, was man heutzutage unter Kontrapunkt versteht, soll zunächst durch folgendes ausgedrückt sein, nämlich: die freie, melodisch-selbständige Führung einer Stimme in Verbindung mit einer oder mehreren andern gegebenen oder vorhandenen melodischen Stimmen unter den Gesetzen der harmonischen Verbindung und Fortschreitung.

Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes.

Geschichtliches.

Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Kontrapunkt“ führt uns von selbst auf die Geschichte seiner Entwicklung.

Kontrapunkt, wörtlich: Gegenpunkt, setzt natürlich einen andern, schon vorhandenen Punkt voraus. Beides zusammen müßte man also mit „Punkt gegen Punkt, *punctus contra punctum*“ bezeichnen.

Da der Ausdruck „Punkt“ die ursprüngliche Benennung der schriftlichen Bestimmung eines Tones in bezug auf seine Höhe oder Tiefe, kurz seiner ganzen Stellung und zugleich seiner Zeitdauer ist, wir aber heutzutage „Note“ dafür sagen, so tritt mit dem Ausdruck: „Note gegen Note“ die Bedeutung näher, wenn wir auch die durch die Zeit entstandene und gegenwärtige Entwicklung des Kontrapunktes darin noch nicht ausgedrückt finden.

Mit dem Ausdruck: „Note gegen Note“ erhalten wir zunächst den Begriff eines harmonischen Verhältnisses. Der Notenreihe einer Melodie in der einen Stimme wird die Notenreihe einer andern Melodie in einer höhern oder tiefern Stimme entgegengesetzt. Da wir aber hierbei, besonders im ersten Stadium des Kontrapunkts, nicht an ausgebildete melodische Reihen unsrer Zeit zu denken haben, oder mit andern Worten, da wir in den frühesten Kompositionsversuchen eine durchaus oder wesentlich unter sich verschiedene Art der Stimmenbewegung nicht finden, so tritt bei der selten unterbrochenen Gleichartigkeit der Bewegung die harmonische Fortschreitung für uns in den Vordergrund, um so mehr, als wir heutzutage jeden musikalischen Satz harmonisch zu begründen gewöhnt sind.

Betrachten wir die ersten noch vorhandenen, in kontrapunktischer Weise geschriebenen Tonstücke, so finden wir zunächst die Zweistimmigkeit, wie solche das Wort „Kontrapunkt“ schon an sich andeutet und veranlaßt hat. Wenn aber später auch die

Mehrstimmigkeit auftritt, so ist doch dabei an vollständigere harmonische Ausbildung in unserm Sinne zur Zeit jener ersten Entwicklungsperiode nicht zu denken, da in Tonstücken dieser Art die Harmonie sich entweder in homophonen Sätzen sehr ursprünglicher, beinahe roher Gestalt zeigt, oder in Tonstücken späterer Zeit, die sich unserm Begriff vom Kontrapunkt mehr nähern, die Harmonie mehr als zufälliges Resultat der melodischen Reihen erscheint, während in neuern Tonstücken der Art die harmonisch-geregelte Fortschreitung die Grundlage, das *Agens*, gibt.

Damit hängt zusammen, daß die Ausbildung der Harmonie zu einem System nach langen Forschungen, an welchen selbst die neueste Zeit sich noch beteiligt, einer spätern Periode angehört, wo der Gebrauch des Kontrapunkts, oder dessen, was man zu verschiedenen Zeiten darunter verstand, längst stattfand. Die Gründe aufzusuchen und darzulegen, warum der Kontrapunkt früher als die Harmonie zur Ausbildung gelangen konnte, müßte eine interessante Untersuchung geben, die uns aber hier zu weit führen würde.

Die ursprüngliche Zweistimmigkeit hatte zur Folge, daß nicht auf vollständige Harmonien — Akkorde — Rücksicht genommen werden konnte, nicht einmal auf den primitivsten aller Akkorde, den Durdreiklang, sondern nur auf die verschiedenen Intervalle, wie sie sich aus der Zweistimmigkeit ergaben. So finden sich in den ersten Versuchen, das Verfahren beim Kontrapunktieren durch Regeln festzustellen, dieselben alle auf die Einteilung der Intervalle und ihren Gebrauch beschränkt. Die bekanntesten der Schriften, die zuerst von diesen Gegenständen handeln, sind die von Franco von Köln — 1047 bis 1083, Marchetto von Padua — um 1200, Johann de Muris — 1300 bis 1360, J. Tinctor — um 1470.

Anmerkung. Es muß bei dieser Gelegenheit auf die noch jetzt gebräuchliche Benennung „Diskant“ hingewiesen werden. Dieses Wort war die früheste Bezeichnung der Kompositionsart, die später unter dem Namen „Kontrapunkt“ ausgedrückt wurde, während der Ausdruck „Diskant“ der höchsten menschlichen Stimme verblieb. Den gegebenen, feststehenden Gesang — *cantus firmus* — bezeichnete man mit dem Namen *„Tenor“* — von *tenus*, gehalten, — die hinzugefügte Stimme mit *„Discantus“* — Gegengesang. Der Gebrauch oder sonst zwingende Gründe veranlaßten die frühern Tonsetzer, diese Gegenstimme höher zu legen, als den Tenor, wie sich selbst in viel späterer Zeit, als die Vielstimmigkeit schon längst eingeführt und gebräuchlich war, Tonstücke finden, in denen sich der *cantus firmus* — gewöhnlich ein Choral — im Tenor befindet. Daß sich beim Gebrauch der Mehrstimmigkeit eine tiefere Stimme als der Tenor, als Baß, eine andre, höhere, als Alt bezeichnet, finden mußte, ist leicht zu sehen, während der höchsten der Name Diskant verblieb. Dadurch machte sich eine neue Bezeichnung für die Art der Komposition notwendig, die in dem Worte „Kontrapunkt“ gefunden wurde.

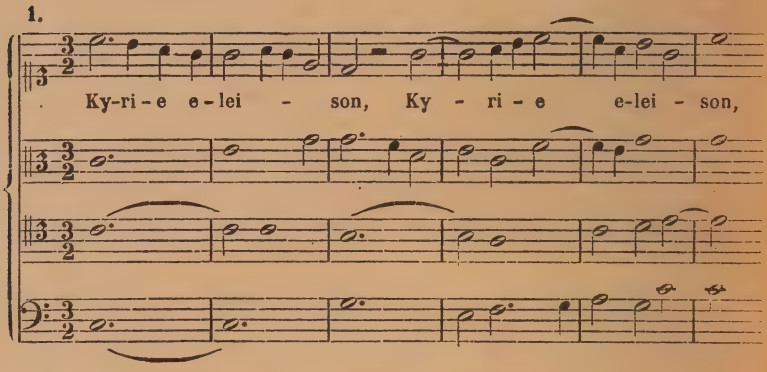
Es mögen nun einige kurze Beispiele aus verschiedenen Zeiten folgen, um darzulegen, was man unter Kontrapunkt damals verstand, wie er sich entwickelt und weiter ausgebildet hat.

Wir übergehen dabei die ersten rohen, unbehilflichen Versuche, die sich in Terzen-, Oktaven-, ja sogar in Quintenfolgen zeigen (wenn nicht die Art der Notierung der letztern zu einem Mißverständnis Veranlassung gegeben hat), was man früher auch wohl organisieren nannte, und wollen nur von jenen schriftlichen Überresten einiges anführen, welches zuerst eine künstlerische Tätigkeit bekundet. Da nun jene ersten Versuche in das 11. und 12. Jahrhundert fallen, wie ja oben schon Schriften über die Regeln des Diskantisierens aus jener Zeit erwähnt wurden, wirkliche schriftliche Überlieferungen von Kompositionen aber erst mit dem 14. Jahrhundert beginnen, so ist zwischen jener und dieser Zeit eine Lücke bemerkbar, ein Zeitraum, aus welchem uns über die Fortbildung des Kontrapunktes oder der Komposition überhaupt bis jetzt noch keine schriftlichen Belege vorliegen.

Das älteste Dokument dieser Art stammt von dem Niederländer Guilielmus Dufai, geb. 1360.

Anmerkung. Es ist nicht die Absicht, bei den folgenden kurzen Proben auf Eigentümlichkeiten, Verschiedenheiten, auf den Geist der Stücke näher einzugehen; dazu gehörten längere und ausgeführtere Sätze und weitere Vergleichungen, die uns hier fern liegen: es gilt hier nur eine übersichtliche Anschauung der technischen Fortschritte zu geben, um kennen zu lernen, was man von jeher unter Kontrapunkt verstand.

1.



Dieser Satz, welcher in obiger Art bis zum Schluß geführt ist, ist auf einen *cantus firmus*, der im Tenor liegt, gearbeitet, welcher ein damals bekanntes Lied enthalten soll, wie es auch durch italienische Worte der ersten Zeile angedeutet ist.

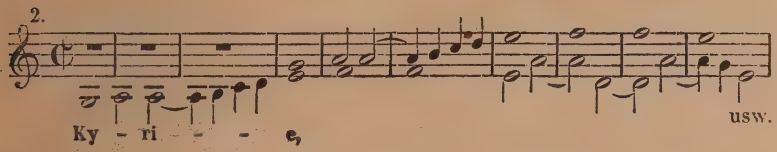
Zu diesem *cantus firmus* ist der Diskant kontrapunktisch gesetzt, ganz im Sinne später Zeit; Baß und Alt dienen mehr zur klaren Bestimmung der Harmonie, zeigen aber schon einige Mannigfaltigkeit in der Bewegung.

Gegen die Beispiele aus der ersten Zeit, im 10. und 11. Jahrhundert, zeigt sich hier eine bedeutendere Ausbildung und größere Gewandtheit der Stimmenbewegung, die kaum durch einen Sprung zu erreichen war, sondern nur durch fortschreitende Bildung in der Zwischenzeit; die Harmonie entwickelt sich klar und verständlich, ohne das allein Bestimmende der Fortschreitung zu sein.

Das 15. Jahrhundert zeigt noch wenige Fortschritte, doch schon größere Selbständigkeit der Stimmen. Seine Vertreter sind Jan Ockeghem (Ockenheim), geb. um 1420, und Josquin de Près, geb. 1440.

Von Ockenheim sollen einige zweistimmige Takte eines vierstimmigen Satzes hier stehen, um die kontrapunktische Behandlung zu zeigen, wobei wir hier, und in der Folge öfter, die moderne Notierung benutzen wollen.

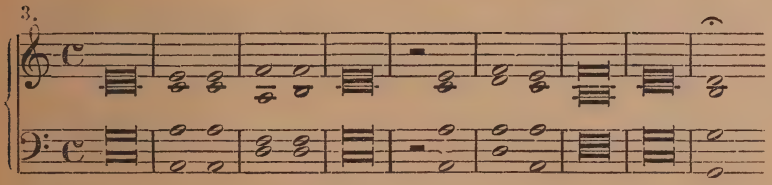
2.



Auf diese Art treten die vier Stimmen nach und nach ein in ziemlich regelmäßiger Weise der Fuge, obwohl diese erst viel später zur Ausbildung gelangte.

Von Josquin de Près soll hier der Anfang eines einfachen harmonischen Satzes stehen.

3.



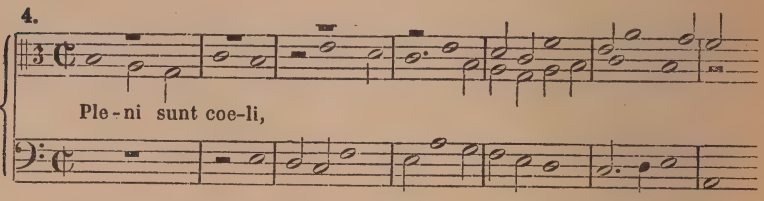
Man findet in den Kompositionen dieser Zeit den Dur- und Molldreiklang meistens in der Grundlage gebraucht, selten den Sextakkord und nur der verminderte Dreiklang kommt häufig als solcher vor, wie im 3. Takte dieses Beispiels.

Diese Satzart, unsrer einfach-harmonischen ähnlich, nur viel einfacher, galt für jene Zeit als gleicher Kontrapunkt. Sie findet sich jedoch viel seltener, als jene des ungleichen Kontrapunkts, von der es noch viele Beispiele desselben Komponisten in reicherer und komplizierterer Stimmenführung gibt.

Im 16. Jahrhundert sind unter vielen bedeutenden Männern als hauptsächlichste Vertreter der Richtung zu nennen: Orlandus di Lassus, Palestrina, Allegri u. a. Wieweit die Fortschritte, besonders

in harmonischer Beziehung, gehen, mag ein kleines Beispiel von Palestrina zeigen.

4.

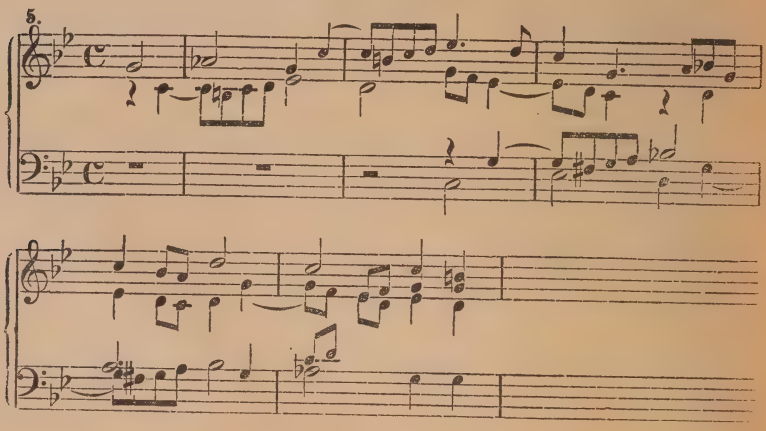


Wenn auch Art und Weise in der Führung dieselbe wie früher bleibt, so zeigt sich in diesen Tonstücken doch ein Fortschritt im Harmonischen. Die Akkorde zeigen sich nicht wie früher größtenteils in der Grundlage, Umkehrungen kommen öfter vor, auch der Vorhalt und, wenn auch seltener, der Septimen-Akkord finden sich ein.

Das 17. Jahrhundert, vertreten unter vielen durch Carissimi, geb. zwischen 1580—90, Benevoli, geb. 1600, Al. Scarlatti, 1658, Caldara, 1675, Astorga, 1680, Durante, 1693, Marcello, 1680, u. a., hält zwar an Stil und Art des vorigen Jahrhunderts noch fest, doch gewinnt die metrische Gestaltung immer mehr Mannigfaltigkeit, die harmonische Fortschreitung immer mehr Klarheit und Bedeutung. Sie ist nicht mehr, wie früher meistens, zufälliges Resultat der freien melodischen Stimmenführung, sondern wird Stütze derselben, erscheint geordneter, daher faßlicher, naturgemäßer entwickelt, daher weniger hart und gewaltsam verbindend, unverkennbar beeinflußt von der um jene Zeit entstandenen und kultivierten Oper.

Um diese bedeutendere Veränderung darzulegen, wählen wir ein kleines Beispiel von Astorga, aus dessen einzigem auf uns gekommenen Werke, dem Stabat mater.

5.



Deutschland, obwohl während dieser Zeit politisch niedergedrückt, macht sich doch durch Werke einiger vortrefflicher Komponisten geltend, um von da an die Führerschaft in der guten Musik zu übernehmen. Sie sind: Leo Hassler, geb. 1564, Heinrich Schütz, 1585, Heinrich Grimm, um 1600, und Joh. Jos. Fux, geb. 1660, der zwar als Komponist sich weniger bedeutend zeigt, aber für uns als Verfasser des berühmten Lehrbuchs des Kontrapunkts, betitelt *Gradus ad Parnassum*, wichtig ist.

Das 18. Jahrhundert führt uns in bezug auf Entwicklung der Musik und besonders des Kontrapunkts ganz nach Deutschland. Hier wirkte zu Anfang der größte aller Kontrapunktisten, Joh. Seb. Bach. Was frühere Bestrebungen nicht erreichten, war ihm möglich, nämlich: die freieste melodische Selbständigkeit der Stimmen auf naturgemäßer Grundlage der fortschreitenden Harmonie. Konnte die Tiefe der Konzeption, die geistvolle Ausführung und Gestaltung zum Teil nur auf Kosten des sinnlichen Klanges und, wenigstens für Laien, oft nur durch Mangel an Klarheit erreicht werden, so war eine Reaktion gegen so vielseitiges Wirken, dessen Großartigkeit und Tiefe nur von wenigen seiner Zeit begriffen und geahnt werden konnte, sehr erklärlich. Durch den Einfluß Glucks, — der nach dem Ausspruche Händels nichts vom Kontrapunkte verstehen sollte, — aber namentlich durch die immer mehr sich verbreitende Opernmusik löste sich das Band der innigsten Verbindung von Melodie und Harmonie, wie es sich bisher im Kontrapunkte zeigte, immer mehr; jedes derselben erhielt, nach Bedürfnis der Zeitrichtung, seine besondere Ausbildung, und die Vorteile, die dadurch entstanden, wurden zum Teil wieder dadurch aufgehoben, daß eins das andre zum Dienen zwang. In der ersten Zeit überwog die Melodie, und vor ihrer sorgfältigen Ausbildung wie vor dem sinnlichen Reize derselben trat die Harmonie bescheiden zurück, bis die neuere und neueste Zeit dieser wieder das Übergewicht verschaffte, deren spekulative Bildung nicht selten jede Melodie verdunkelt oder gar vernichtet. Daß alle bessern Komponisten an den alten kontrapunktischen Überlieferungen in ihrer Art zu Zeiten festhielten oder zu ihnen zurückkehrten, brachte verschiedene Gattungen und Stilarten hervor, wie Kirchenmusik, Opernstil, Kammermusik, eine Unterscheidung, die es eigentlich für die absolute Musik nicht gibt, wenn sie sich für jeden Gefühlsausdruck der zweckmäßigen Mittel bedient. Wie sich die besten Meister in dieser Periode, wie Haydn, Mozart, Beethoven, des Kontrapunktes bedienten, bedarf keiner Belege, da ihre Werke allen zugänglich sind.

Über die Bestrebungen der neuesten Zeit ist schon andeutungsweise gesprochen worden. Neben harmonischem Raffinement brachte die Wiederbelebung Bachscher Kompositionen den Bessern wieder

Sinn für gediegenere melodisch-kontrapunktische Bildung, die sie im Sinne der neuern Zeit zu verwenden suchten.

Nach dieser Seite hin ist, außer andern durch ihre Werke hochstehenden Komponisten, wie z. B. Mendelssohn-Bartholdy, besonders R. Schumanns Verdienst durch Wort und Tat nicht zu verkennen.

Lehrmethoden.

Ältere.

Sehen wir von den frühesten, oben erwähnten Versuchen, die kontrapunktische Kompositionsweise, die in jener Zeit eben die einzige war, durch Regeln festzustellen, welche, da Begriff und Kenntnis von Harmonie im heutigen Sinn noch nicht vorhanden war, nur auf eine Sammlung von Regeln über die Intervallfortschreitungen hinauslaufen mußte — sehen wir von diesen ab, so kommen wir zur ersten, und bis zu einem gewissen Grad noch heute einflußreichen Art, den Kontrapunkt zu lehren, wie sie Jos. Fux in seinem lateinisch geschriebenen Werke: *Gradus ad Parnassum* 1725 dargestellt hat. Ihm sind alle Theoretiker des vorigen Jahrhunderts mehr oder weniger gefolgt, bis in das unsre hinein, in welchem freilich auch ein völliger Umsturz aller musikalischen Disziplinen erfolgte und auf anderm Wege versucht wurde, das, was zur Komposition zu wissen und zu lernen notwendig ist, in eine alles umfassende Kompositionslehre zusammenzudrängen. Über diese Bestrebungen werden wir später noch Gelegenheit zu sprechen finden; für jetzt wollen wir noch einen Blick auf die ältere Methode werfen.

Da Fux, wie alle seine Nachfolger, von dem zweistimmigen Satz ausging, ihn zur Grundlage aller kontrapunktischen Satzart machte, — also den zweistimmigen nicht aus dem vierstimmigen entwickelte, sondern umgekehrt, — so mußte auch er, wie die ersten theoretischen Lehrer, auf eine Menge Intervallfortschreitungs-Regeln kommen. Diese, obwohl im ganzen nicht unzweckmäßigen Regeln waren aber, ohne aus einer festen harmonischen Grundlage entwickelt zu sein, nach allen Seiten hin zerstreut und erschwerten Lehre und Ausübung. Dazu kam, daß Fux seine Methode auf die alten sogenannten Kirchentonarten gründete, deren Behandlung gesonderte Regeln verursachte. Was seiner Zeit nahe lag und angemessen war, ist es für uns nicht mehr, wenigstens nicht in solcher vielseitigen Beschränkung. Es würde den historisch-großen Wert, den dieses alte System der Kirchentonarten besitzt, überschätzen heißen, wenn man aus ihm die Resultate für die Behandlung des heutzutage geltenden temperierten Systems gewinnen

wollte, eines Systems, welches sich deshalb harmonisch so reich entwickeln konnte, weil es nicht in sechs oder zwölf enge Schranken eingeschlossen war, wie jenes. Nicht zu leugnen aber ist, daß, weil die musikalische Erziehung nach dieser Methode eine strenge war, die Resultate derselben sich günstig erweisen mußten, und daß, weil sie sich nur dem Tüchtigen erfolgreich zeigte, sich die Musik nicht so wie heutzutage verallgemeinern konnte und in der Pflege von seiten der Besten ihre langsame, aber naturgemäße Entwicklung fand. Wir dürfen nur an den Bildungsgang unsrer bedeutendsten Komponisten aus dem vorigen Jahrhundert und ihre Erfolge erinnern.

Diese Erfolge jener Lehrmethode — wobei nicht gesagt sein soll, daß sie allein imstande gewesen sei, das Beste, was wir aus dieser Zeit besitzen, unmittelbar zu schaffen, sondern nur, ihm die besondere, künstlerische Richtung zu geben — machten jedoch Fortschreitung und Verbesserung derselben nicht überflüssig. Wir kommen hierbei auf die Bestrebungen neuerer Zeit, für die Theorie andre und der Zeitrichtung angepaßte Methoden aufzustellen.

Neuere Methoden.

Es konnte nicht fehlen, daß bei den bedeutenden Kunstleistungen der besten Meister, namentlich Beethovens, die bisherige sogenannte Lehre der Tonsetzkunst manchem Lehrer nicht ausreichend erschien. Wie die Lehrbestrebungen gern den entschiedensten Erfolgen der Praxis nachhinken, um sie einer besondern Darstellung anzupassen, oder, wenn dies nicht tunlich, ihnen zugunsten ein neues System aufzustellen, so suchte man jetzt die abstrakte Theorie mit der praktischen Komposition enger zu verbinden, ein Bestreben, welches von jeher viel Mißliches zuwege gebracht hat.

Anmerkung. Die absolute Theorie hat auf die Praxis insofern keine Rücksicht zu nehmen, als ihr nur zukommt, die Natur der musikalischen Elemente darzulegen, um daraus als Folgerungen die Grundsätze und Prinzipien des Verfahrens einfach festzustellen, ohne auf das Besondere des einzelnen Falles stets und überall einzugehen, was nicht einmal erschöpfend geschehen könnte.

Das Überwiegen des Harmonischen über das Kontrapunktische, wie es nach Bach immer mehr zutage trat, erhielt durch Beethoven besonders eine neue, einflußreiche Richtung. Dessen bisher ungewohnte Art im Gebrauch der Harmonien — die wir heutzutage gegen andres freilich wieder recht zahm und natürlich finden, — das bedeutende Übergewicht derselben war wohl imstande, manche nach alter, einfacher Weise gebildete Zeitgenossen zu verwirren, wie es auf der andern Seite dahin führen mußte, eine bessere Begründung der Theorie und ihrer Folgerungen aufzusuchen.

Der Zeitrichtung gemäß betraf dies vorzugsweise die Harmonielehre. Was seit dem allmählichen Hervortreten und der Herausbildung der Harmonie zu lernen war, lehrten die damals zahlreich entstehenden sogenannten Generalbaßschulen in sehr weitschweifiger, aber nichtsdestoweniger dürftiger Weise. Gottfried Weber war einer der ersten, der mit dieser alten ungenügenden und weitschweifigen Lehre brach und ein rationelleres System aufstellte, welchem er den nicht ganz geeigneten Titel „Theorie der Tonsetzkunst“ gab, da er sich außer den ersten Elementen nur mit der Harmonielehre beschäftigte. Mag in seinem Buche sich noch manches Unbequeme und Umständliche finden, ihm bleibt das Verdienst, in die alte verwirrende Methode der Generalbaßschulen System und Klarheit gebracht zu haben. Nach ihm suchten andre weiter zu dringen.

Je mehr aber die Harmonielehre nach allen Seiten hin ausgebildet wurde, desto mehr trat der Kontrapunkt zurück oder zeigte sich in andrer Weise als früher. Zwar übten bessere Komponisten den Kontrapunkt noch praktisch, wenn auch mehr traditionell als eigentlich schöpferisch, Lehrbücher desselben nach neuer Anschauung und in zweckmäßiger Form erschienen nicht, und der Wißbegierige mußte sich an ältere Lehrbücher, z. B. von Albrechtsberger, Marpurg u. a., später an Cherubini halten; ja das Wort selbst kam sodann später ganz in Mißkredit und man erfand für diese Kompositionsart einen neuen Namen: Polyphonie.

Polyphonie im Verhältnis zum Kontrapunkt und im Gegensatz zur Homophonie.

Wenn auch nicht als Erfinder beider entgegengesetzter Benennungen, Polyphonie und Homophonie, so ist doch A. B. Marx der erste, der das Wort Polyphonie statt Kontrapunkt ausschließlich in seinen Lehrbüchern gebraucht. Aus welchem Grunde? Geschah es, um ein dunkles, wenig das Wesen der Sache bezeichnendes Wort mit einem bessern, verständlichern vertauschen zu wollen, so möchte zu entgegnen sein, daß das Wort Kontrapunkt das Wesen der Sache formell immer noch genauer andeutet, als der sehr allgemeine Begriff Polyphonie. Dieses Wort — übersetzt: Vielklang — gibt nicht die mindeste Andeutung vom Wesen des eigentlichen Kontrapunkts, höchstens vom Gesamteindruck desselben, und nur im Gegensatz zu Homophonie — Gleichklang — deutet es auf verschiedenartige rhythmisch-metrische Bewegung der musikalischen Elemente, die aber auch bei Tonstücken vorkommen kann, die nichts weniger als im kontrapunktischen Stile geschrieben sind. Halten wir also an dem alten Namen fest und bringen wir ihn wieder zu

Ehren, wenn er auch nicht mit einem gewissen Nimbus umgeben sein sollte, wie der neue Klang; wenn er auch an sich selbst das Wesen der Sache nicht vollkommen ausdrücken sollte, so ist das Lehrbuch da, den Begriff genügend zu erläutern.

Weiteres über neue Lehrmethoden.

Hierbei kommen wir zur Darlegung und Würdigung im allgemeinen der Lehrbücher von Marx und andern, soweit sie zur Entwicklung unsers eignen Lehrgangs notwendig wird.

Durch das Wiederaufleben der S. Bachschen Werke in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, durch die immer mehr sich ausbreitende Empfänglichkeit für diese genialen Tonbildungen, kam nach und nach der Wert und die künstlerische Berechtigung des Kontrapunkts immer allgemeiner zur Geltung. Wie sehr Marx als feiner musikalischer Ästhetiker diese Werke zu schätzen wußte, zeigt seine Bemühung um die Herausgabe und Verbreitung derselben in damaliger Zeit, zeigt sich in dem Hinweis auf dieselben überall in seinen Schriften. Um den Gegensatz der neuen harmonischen Fortschritte und das Überwiegen derselben über jenen durch und durch melodisch-gesättigten Stil — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — um diesen Gegensatz zu vermitteln, unternahm, wie es schien, Marx die Bearbeitung seines großen Lehrbuchs der Komposition zugleich mit der Absicht, eine völlig neue Lehrmethode aufzustellen. Es würde eine Würdigung derselben hier nicht am Platze sein, nur soviel sei für unsern Zweck angedeutet, daß sich dieselbe dadurch kennzeichnet, daß abstrakte Studien in Harmonie und Kontrapunkt vermieden sind, daß die Kenntnis und Erlernung aller dieser notwendigen Dinge mit der praktischen Verwendung, d. h. mit der Komposition selbst, verbunden wird; daß zur Vermeidung eines langen Weges voll trockner Studien, ein noch viel längerer — deshalb, weil die Kräfte und Fähigkeiten nicht hinreichend geübt sind — vorgezeichnet wird, dessen Annehmlichkeit durch Schilderungen und Hinweis auf Meisterwerke gesichert sein soll, wie denn überhaupt der Ästhetiker den Musiker in diesen Schriften weit überragt. Die Aussicht auf leichte und schnelle Erfolge mußte nach vielen Seiten hin verlockend wirken, wenn auch einzelne das Bedenkliche einer solchen Konzentration sich nicht verhehlen konnten, bei welcher das eigentliche Ziel, welches sonst auf vielfachen Wegen nur nach und nach zu erreichen war, gewissermaßen als Ausgangspunkt in mannigfaltigen Exkursionen zu sich selbst zurückführend hingestellt war.

Wie in dieser Kompositionslehre der Kontrapunkt als Polyphonie erscheint, so vermeiden ebenfalls andre Lehrbücher, wie z. B.

das Lehrbuch der musikalischen Komposition von J. C. Lobe, welches, von einem tüchtigen Musiker verfaßt, die eigentlich musikalische Seite bei weitem mehr hervortreten läßt, die eigentlichen und genau von allen übrigen getrennten kontrapunktischen Studien, bringen sie wenigstens nicht zu ausführlicher Geltung.

Neueste Lehrbücher.

Diesen Bestrebungen der musikalischen Pädagogik gegenüber ist die Reaktion nicht ausgeblieben. Zwei Lehrbücher aus neuerer Zeit greifen mehr oder weniger entschieden auf die ältere Methode zurück. Sie sind: Dehn: Lehre des Kontrapunkts, von B. Scholz herausgegeben, und: der Kontrapunkt usw. von H. Bellermann. Jenes, obwohl im Sinne der alten Lehrmethode, nimmt doch auf das moderne Tonsystem Rücksicht; dieses greift aber noch weiter zurück und hält sich an das bereits oben erwähnte System von J. Fux. Etwas Weiteres über diese Lehrbücher zu sagen, ist hier nicht der Ort.

Die Methode des vorliegenden Lehrbuchs.

Wie der Verfasser bestrebt war, langjährige Erfahrungen, an vielen Schülern erprobt, in seinen bisher erschienenen Lehrbüchern wenigstens teilweise niederzulegen, so geschieht es auch hier mit dieser abgesonderten Disziplin. Die Aufgabe, einen praktischen Lehrgang schriftlich niederzulegen, ist gerade hier um so schwieriger, als es gilt, wenn auch nicht eine ganz neue Lehrmethode aufzustellen, doch von der alten, vielfach bewährten das Wesentliche vom Unwesentlichen oder damals bloß Herkömmlichen zu scheiden, und das für alle Zeiten Bleibende und Gültige für die Bedürfnisse neuer Zeit festzustellen; als es gilt, den früher vorgezeichneten langen, durch trockne Studien ermüdenden Weg möglichst abzukürzen und der blühenden Kunst näher zu legen; als es vornehmlich gilt, das, was der individuellen Befähigung beim Unterricht angepaßt werden kann, hier im allgemeinen möglichst vollständig festzustellen, hinreichend ohne Überfüllung, präzis ohne Lückenhaftigkeit, gründlich ohne pedantische Weitschweifigkeit. Doch gehen wir ohne weiteres Bedenken ans Werk.

Wir trennen zunächst den mechanischen oder technischen Teil von jenen Studien, die sich den praktischen Kunstformen nähern, soweit sich theoretische Aufgaben der angewandten Komposition überhaupt nähern können. Zu den wirklichen Kunstformen werden sich freilich unsre Arbeiten immer etwa so verhalten, wie die Vorstudien des Malers, wenn er Bruch-

stücke, Teile, etwa eine Hand, Fuß, Auge, Baum usw., wiederholt ausführt, sich zu einem ganzen Bilde verhalten. Wir treten aber der Ausführung eines Ganzen und der praktischen Verwendung in den Choralbearbeitungen schon viel näher, die deshalb, kontrapunktisch ausgeführt, dem Empfänglichen viel Interesse gewähren können.

Als den mechanischen und technischen Teil nehmen wir das Wesentlichste der ältern Methode auf, wie sie sich nach Fux, in den Lehrbüchern von Albrechtsberger, Cherubini u. a. erhalten hat, in der Überzeugung von dem großen Nutzen derselben. Zur weitern Ausbildung und den Kunstformen sich nähernd, bearbeiten wir Choräle kontrapunktisch, woran sich freiere Arbeiten von verschiedener metrischer Bildung schließen.

Als Vorbedingung zu den folgenden kontrapunktischen Arbeiten setzen wir voraus: eine vollständige Kenntnis der Harmonien der Gesetze ihrer Verbindung und eine hinreichende Übung in der Stimmenführung überhaupt.

Erste Abteilung.

Der einfache Kontrapunkt.

Erster Abschnitt.

Die Entwicklung des Kontrapunkts aus der harmonischen Grundlage. Die ersten technischen Übungen.

Erstes Kapitel.

Das Verhältnis des harmonischen Satzes zum Kontrapunkt.

Wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, legen wir für dieses erste Stadium die frühere Lehrmethode mit einigen Einschränkungen zum Grunde, in der Überzeugung, daß sie das beste Mittel ist und bleiben wird, in einfachster Art Wesen und Prinzipien der kontrapunktischen Bildungen in abstrakter Weise darzulegen, den Mechanismus der melodisch-harmonischen Verkettungen des Kontrapunkts — wenn man so sagen darf — kennen und üben zu lernen. Ausdauernde und hinreichende Übungen hierin haben stets zum Ziele geführt.

Diese frühere Methode besteht in kurzem darin, die melodische, also kontrapunktische Führung der Stimmen zunächst durch eine metrisch-bestimmte und gleichbleibende Art der Bewegung auszubilden. Man gab gewöhnlich einen *cantus firmus* in ganzen Noten zur Bearbeitung und ließ dazu erst eine zweite Stimme in ganzen, dann in halben Noten, sodann in Vierteln, auch wohl in Achteln, in Bindungen usw. setzen.

Anmerkung. Da man die Bemerkung machte, daß die Selbständigkeit der Stimmen, wie sie sich nach und nach in den ältern Kompositionen entwickelte, nicht sowohl allein in der melodischen, als vielmehr in der metrischen Verschiedenheit der Stimmenbewegung beruhte, faßte man diese Verschieden-

heit als Lehrbegriff abstrakt und stellte einfach die Aufgaben: zu einer Note eine Gegennote, dann zu einer Note 2, 4, 8 Noten in gleichbleibender Bewegung zu setzen, wozu dann Übungen in Triolen, in gemischter Bewegung kamen.

J. Fux und alle seine Nachfolger, wie Albrechtsberger, Cherubini, in neuer Zeit H. Bellermann, stellen zu diesem Zweck fünf Gattungen auf. Die erste: Note gegen Note, also ganze Note gegen ganze; die zweite: zwei halbe Noten gegen eine ganze; die dritte: Viertel zu einer ganzen Note; die vierte ist: halbe Noten mit Bindungen, entweder einfach-harmonischer Art oder Vorhalte; die fünfte Gattung enthielt den gemischten Kontrapunkt (*contrapunctus floridus*), d. h. die vier ersten Arten in gemischter Weise.

Anmerkung. Diese fünf Gattungen enthalten wohl die hauptsächlichsten Bewegungsarten, früher wurden aber noch viele andre zur Übung benutzt. André führt in seinem Lehrbuche der Tonsetzkunst eine Menge Namen an, alle in Italien zu einer Zeit gebraucht, als man den Kontrapunkt besonders daselbst pflegte und der Lehreifer sich in Weitschweifigkeiten erging, z. B. *Contrapunto alla diritta*, stufenweise auf- und abwärts: *Contrapunto di salto*, sprungweise; *C. in saltarello*, hüpfend, wie Triolenbewegung in gebrochenen Akkorden; *C. in tempo ternario*, in verschiedenen Taktarten, z. B. $^4/_4$- und $^{12}/_8$-Takt; *C. sincopato; C. puntato*, mit punktierten Noten; *C. alla zoppa*, d. i. in nachschlagenden, durch Pausen unterbrochenen Noten, eigentlich hinkend; *C. d'un sol passo*, aus einem kurzen Motiv bestehend, welches stets in ähnlicher Weise wiederholt wird.

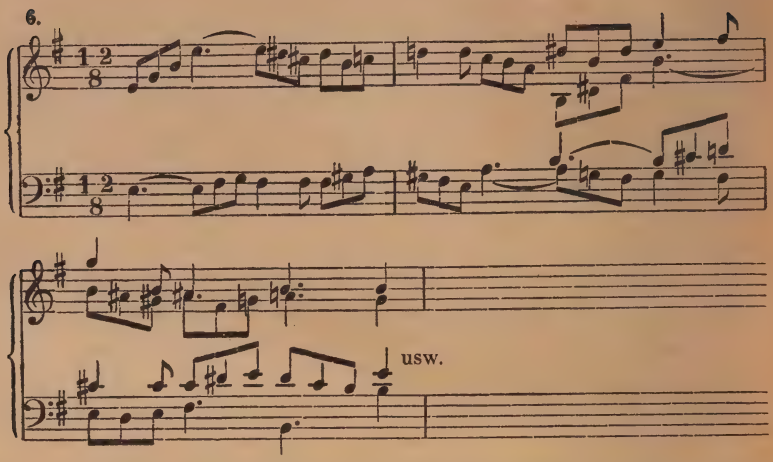
Von den oben erwähnten fünf Gattungen benutzen wir für unsre technischen Zwecke nur drei, nämlich: die erste, Note gegen Note, sie bildet uns die harmonische Grundlage; die zweite, verbunden mit der vierten, also halbe Noten mit oder ohne Bindungen, und die dritte, die Bewegung in Vierteln.

Dagegen verdienen noch zwei weitere Gattungen des Kontrapunkts, nämlich drei Noten (Triolen) gegen eine und sechs Noten (Sextolen) gegen eine, unsre volle Berücksichtigung, und soll über sie, als in der Praxis häufig verwertet, in einem besonderen Kapitel gesprochen werden.

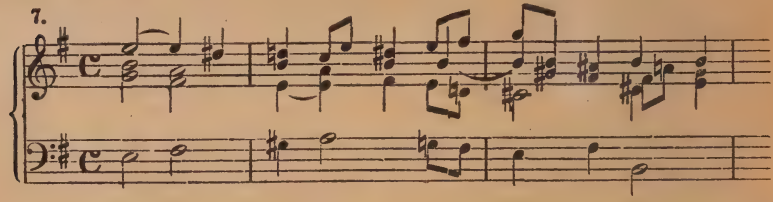
Wenn wir, entgegengesetzt der frühern Lehrart, anstatt vom zweistimmigen Satz vom vierstimmigen ausgehen, so geschieht es, weil wir der harmonischen Folge als Grundlage in unsrer Musik überhaupt eine größere Bedeutung beilegen, so daß sie nicht mehr als zufälliges Resultat eines zum Teil sehr mechanischen Verfahrens beim Kontrapunktieren, sondern als der melodischen Folge Richtung gebend erscheint.

Wie sich die, gegen früher, größere Bedeutung der harmonischen Folge oder Richtung beim Kontrapunkt herausstellt, wollen wir an einem kleinen Satze von Bach zeigen.

6.



Bei aller kontrapunktischen Selbständigkeit der Stimmen ist in diesem bekannten Satze doch allein folgende einfache Harmoniefolge maßgebend.

7.

Vergleichen wir diese reiche, metrisch und selbst rhythmisch geregelte Folge von Harmonien mit einem beliebigen Satze aus früherer Zeit, z. B. mit Nr. 1 oder 4, so ist das Bestimmende derselben nicht zu verkennen, während dort die ungeregelte Folge nur zufälliges Resultat der Stimmenführung ist.

Hierin liegt nun der wesentliche Grund des Unterschiedes der modernen Musik von der alten, und somit auch des Kontrapunktes und dessen Behandlung, und hierauf haben wir schon bei der Erlernung, wenigstens teilweise, Rücksicht zu nehmen, so einfach auch unser Anfang sein wird.

In Rücksicht auf die Verschiedenheit und Art der Bewegung teilt man den Kontrapunkt auch ein in gleichen und ungleichen, *Contrapunctus aequalis* und *inaequalis*.

Der gleiche Kontrapunkt.

Hierunter versteht man einen Kontrapunkt in Noten von gleicher Zeitdauer mit denen der gegebenen Stimme, des *cantus firmus*, es mögen nun ganze oder halbe Noten sein.

Da wir unsre Übungen mit dem vierstimmigen Satze beginnen, so werden sich die ersten Arbeiten von einem einfach-harmonischen Satze wenig und nur dadurch unterscheiden, daß wir bei der Wahl ganzer Noten, oder, was dasselbe ist, bei der Ausfüllung eines ganzen Taktes durch eine Note, es sei eine ganze oder halbe, die Harmonien sorgfältig wählen müssen, damit sie als feste und sichere Grundlage gelten können, sich also nicht bloß als Bindeglieder und Ausfüllmittel — wie sie in metrisch anders gebildeten Sätzen oft vorkommen, — sondern als selbständige, ein Ganzes ausfüllende Akkorde geltend machen.

In Berücksichtigung des letzten Punktes stellen wir folgende Regeln auf:

1. Alle Dreiklänge und ihre Umkehrungen können benutzt werden. Der übermäßige Dreiklang ist hier auszuschließen, weil er, mehr durchgehender Natur, weniger geeignet ist, eine Grundlage zu bilden. Ebenso werden besser die übermäßigen Sext-, Terzquartsext- und Quintsext-Akkorde vermieden, weil ihre ausgeprägt harmonische Natur sie dem Charakter des Kontrapunktes wenig angemessen macht.
2. Alle Septimenakkorde mit ihren Umkehrungen sind zu gebrauchen, jedoch mit strenger Beobachtung ihrer Einführungs- und Fortschreitungsregeln, sowie der Eigentümlichkeiten einzelner Stufen, wie sie aus der Harmonielehre als bekannt vorausgesetzt werden.
3. Alle Verbindungsregeln der Akkorde, sowie die Regeln der Stimmenführung müssen streng beobachtet werden. Jeder bloß klaviermäßige Gebrauch der Harmonien ist unzweckmäßig, daher fehlerhaft. Die Stimmen müssen als selbständige Singstimmen behandelt werden.
4. Modulationen, soweit sie nicht im Cantus firmus selbst begründet, sind auszuschließen und nur in seltenen Fällen aus besonderen Gründen in die nächstverwandten Tonarten anzuwenden.
5. Der Baß darf nicht unnütz liegen bleiben.

Anmerkung. Wir ziehen, im Sinne der Neuzeit, alle zum Zweck brauchbaren Akkorde heran, im Gegensatz zu einer frühern Zeit, die meistens die Dreiklänge in der Grundlage, selten als Sextakkord benutzte und vom Septimenakkord noch beschränktern Gebrauch machte. In den Tonstücken aus alter Zeit ist die Septime höchstens als Vorhalt benutzt, und selbst später erscheint nur der Quintsextakkord häufiger. Wenn die Resultate der einfachen Großartigkeit der Tonstücke jener Zeit nicht hoch genug zu schätzen sind, so würde doch bei den Anforderungen der Jetztzeit eine Beschränkung der Art nach keiner Seite hin gerechtfertigt werden können; dabei ist aber Einfachheit und strenge Festigkeit der Grundlage nicht ausgeschlossen.

Daß man schon zu Albrechtsbergers Zeiten das Unzureichende der Fuxschen Art, den Kontrapunkt zu lehren, gefühlt hat, beweist der Hinweis auf die doppelte Art, die Skala zu harmonisieren, deren eine dem strengen Stil, die andre dem freien, sogenannten „galanten" Stil angehören sollte, eine Unterscheidung, die in unsern Zeiten von keinem besondern Gewicht ist. Die Strenge des Satzes kann sich für uns nur auf die Lehrmethode beziehen, die manches ausschließt, was der Komposition allein angehört, wie ja überhaupt Erziehungsregeln häufig nur mittelbar mit den Lebensregeln zusammenhängen.

Zweites Kapitel.

Der gleiche Kontrapunkt.

Der *Cantus firmus* im Sopran.

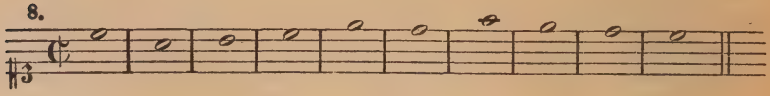
Mit der Aufgabe, einen Cantus firmus im Sopran vierstimmig im gleichen Kontrapunkt zu arbeiten, knüpfen wir an die Übungen an, welche im Lehrbuch der Harmonie auf S. 141 bis 169 angestellt wurden.

Anmerkung. Bei dem Hinweis auf das Lehrbuch der Harmonie des Verfassers hier und in der Folge sind stets in bezug auf Seitenzahl die 17. und folgende Auflagen ins Auge gefaßt.

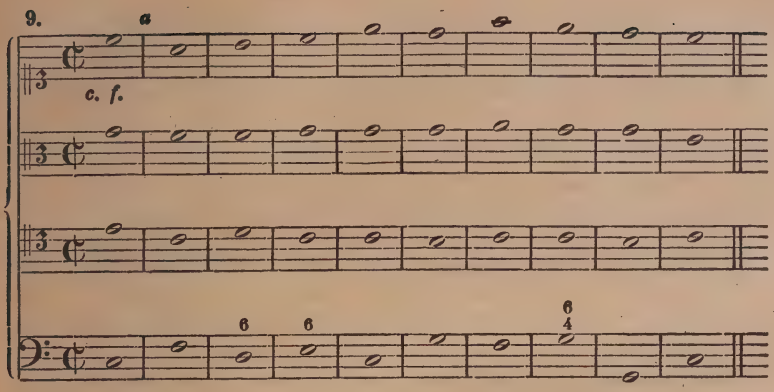
Diese Übungen unterscheiden sich von jenen nur dadurch, daß, während dort die Harmonien vorgeschrieben sind, und es nur auf Bildung des Basses (harmonisch allerdings das wichtigste Element) und auf die aus diesem folgende Stimmenführung ankommt, hier Wahl und Verbindung der Akkorde frei bleibt. Da es sich also, streng genommen, hier nur um einen einfachen harmonischen Satz handelt, so werden alle Bemerkungen und Erklärungen, welche sich im Lehrbuche der Harmonie an den angeführten Stellen finden, auch hier zur Geltung kommen.

Ein Beispiel soll die Arbeit noch näher erläutern. Folgende Aufgabe stellen wir hier und in der Folge zur Arbeit·

8.



Diese Aufgabe soll nun auf verschiedene Art harmonisch ausgeführt werden. Zur Anleitung stehen hier vier Arbeiten.

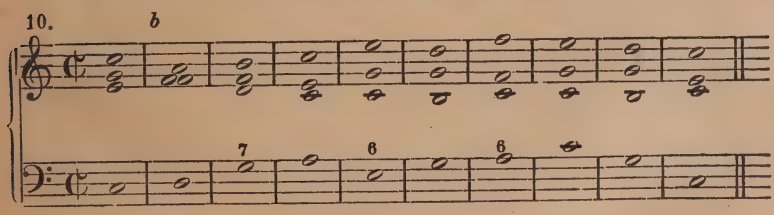


Bemerkung zu dieser Arbeit. Über die Stellung und Fortschreitung der Stimmen bei *a* siehe das Beispiel 11 *c*, welches für diesen Fall bessere Verbindung zeigt.

Solange man diese Aufgaben mehrfach auszuführen notwendig findet, kann man sie auch noch dadurch erleichtern und nützlich machen, daß man von dem Einfachen ausgeht und so zu seltener gebrauchten Akkorden fortschreitet, sonach die Aufgabe noch speziell feststellt. So sind in unsrer ersten Ausführung nur Dreiklänge benutzt und mit Ausnahme des dritten Taktes nur die Hauptdreiklänge. Die nächste Arbeit bringt auch Nebendreiklänge und den Dominantseptimen-Akkord usw.

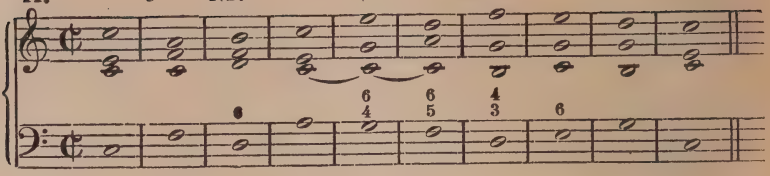
Anmerkung. Die Rücksicht auf den Raum in unserm Buche gestattet uns nicht weiter, unsre Beispiele in Partitur und verschiedenen Schlüsseln aufzuschreiben, wir können aber nicht genug empfehlen, Sinn und Auge an die in Nr. 9 gewählte Art durch eigne Arbeiten zu gewöhnen, wie die Kenntnis und der sichere Gebrauch der verschiedenen Schlüssel dem gebildeten Musiker ja unentbehrlich ist.

Die nächsten Arbeiten sollen folgende sein:



Die Verdoppelung der Terz bei *b* ist aus der Harmonielehre bekannt. Siehe S. 24 und 25 daselbst.

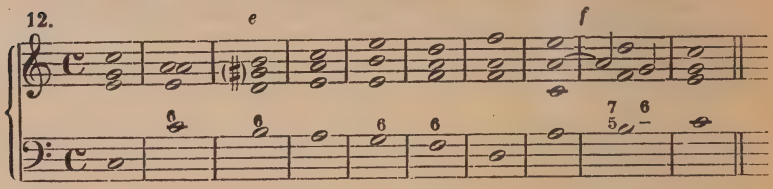
11. *c* NB. *d*



Bei *c*, siehe Nr. 9 a. Bei *d* ist die Fortschreitung vom Quintsext- zum Terzquartsext-Akkord etwas schroff. Wenn auch die Fortschreitung selbst regelmäßig ist, da d_7 zu *G* eine kadenzierende Fortschreitung bildet, so ist doch die Führung des Basses etwas ungewöhnlich. Bei der frei auftretenden Septime *f* im Sopran soll daran erinnert werden, daß die Dominantseptime frei eintreten kann, wenn der Grundton bereits vorhanden ist, oder, wenn er, wie hier im Alt, in der Gegenbewegung mit der Septime erscheint. Deshalb würde die Führung des Basses von *f* nach *g* an dieser Stelle nicht gut sein. Über diese Folgen soll auf das Lehrbuch der Harmonie S. 61, 154, 161 und 162 verwiesen werden.

Eine vierte Ausarbeitung bringt das nächste Beispiel.

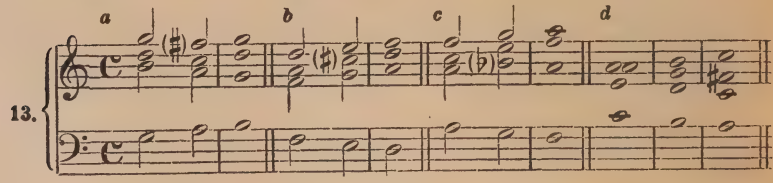
12. *e* *f*



Bei *e* sagt das diatonische *g* im Alt unsern harmonischen Angewöhnungen nicht zu, wir verlangen hier: *gis*, weil der Dreiklang von *a* wiedererscheint. Diese Bemerkung kann man überall machen, wo zwischen denselben Akkord ein andrer stufenweise eingeschoben ist. Nr. 13 *a. b. c.*

Das *G* wird uns nur erträglich bei einer andern Folge z. B. bei *d.*

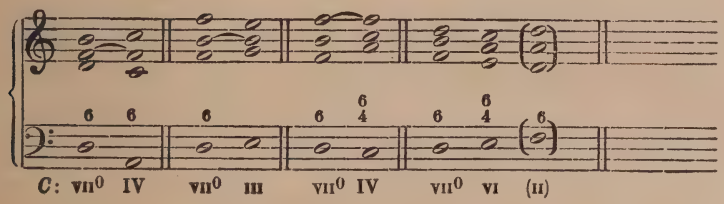
13. *a* *b* *c* *d*

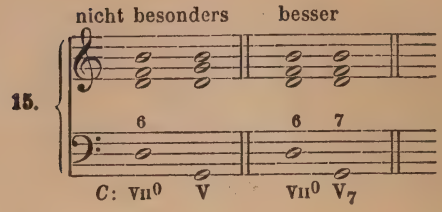


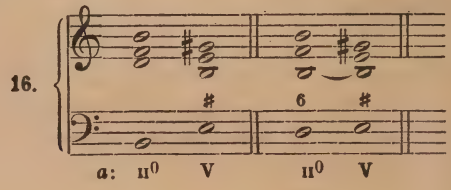
Sind wir im Beispiel 12 im achten Takte einmal mit dem Baß in das *a* gekommen, was allerdings nicht notwendig war, so ist es der fortschreitenden Quinten wegen unmöglich, den Baß ins *G* zu führen und die Kadenz vollkommen zu machen. Ist aber hier

der Übelstand vermieden, so tritt er freilich im Alt wieder hervor, und dieser ist nun, wie oben bei *f*, durch einen Vorhalt in etwas auszugleichen. Siehe über diesen Gegenstand Harmonielehre S. 103. Übrigens darf man wohl annehmen, daß durch den ziemlich entschiedenen Auftritt der Harmonie h_7 im obigen Beispiel die Quintenfolgen erträglicher sind, als an vielen andern Stellen, um so mehr, als sie hier gar nicht vermieden werden konnten. S. Harm. S. 159.

Im 3. Takte des Beispiels Nr. 11 findet sich der verminderte Dreiklang der 7. Stufe, über dessen freie Anwendung in der Harmonielehre nichts gesagt ist und nichts gesagt werden konnte. Nur soviel wurde bemerkt, daß er mit dem Grundton im Baß wenig im Gebrauch ist, da dieser Grundton, der Leitton, nicht verdoppelt werden kann. Ebenso spärliche Verwendung findet die 2. Umkehrung dieses Dreiklangs, der Quartsextakkord, da die Quinte (d. h. der Baßton) sorgfältige Vorbereitung und ebenso sorgfältige Auflösung erfordert (s. Harmonielehre S. 147). Viel gebraucht wird dagegen die 1. Umkehrung, der Sextakkord. Der Mißbrauch nun, der von Anfängern vielfach mit dem verminderten Dreiklang getrieben wird, gibt zu der Bemerkung Veranlassung, daß diejenigen Verbindungen dieses Dreiklangs die besten sind, in welchen der Grundton (der Leitton) seine naturgemäße Auflösung eine halbe Stufe aufwärts, also in die Tonika, die verminderte Quinte ihre naturgemäße Auflösung eine halbe Stufe abwärts findet; also hauptsächlich die Verbindungen mit dem tonischen Dreiklang und dem Dreiklang der 6. Stufe. Von andern Verbindungen sind einige recht brauchbar z. B.

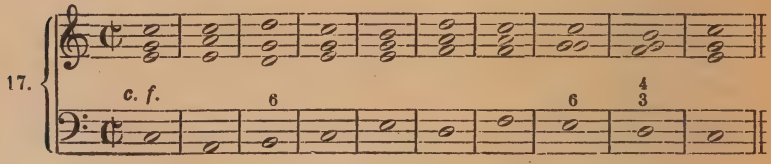
14.

Doch dürfte im allgemeinen Vorsicht anzuraten sein. Man wird daher gut tun, sich, bis die nötige Übung und Sicherheit im Satze erreicht ist, bei dem Gebrauch dieses Akkordes auf den Sextakkord zu beschränken und diesen hauptsächlich in der Verbindung mit dem tonischen und dem Dreiklang der 6. Stufe, allenfalls auch dem der 4. Stufe anzuwenden. Die Verbindung mit dem Dominantdreiklang ist nicht gerade besonders, die mit dem Dominantseptimenakkord besser:

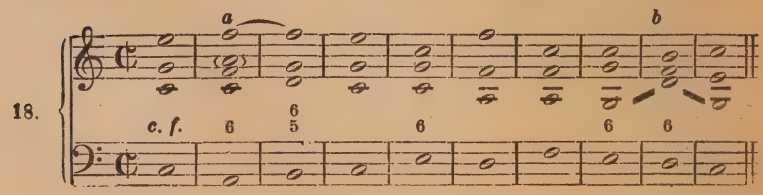


Das hier Bemerkte erleidet jedoch keine Anwendung auf den verminderten Dreiklang der 2. Stufe in Moll, der, da ja hier der Grundton verdoppelt werden kann, vielfach auch mit dem Grundton im Basse im Gebrauch ist und gerade in Verbindung mit dem Dominantdreiklang von prägnanter Wirkung ist:

Der *Cantus firmus* im Baß.

Nach der Bearbeitung des Soprans wird es am zweckmäßigsten sein, den *Cantus firmus* in den Baß zu setzen, weil die Arbeit zu den äußern Stimmen leichter ist, als wenn der *Cantus firmus* in den Mittelstimmen liegt.

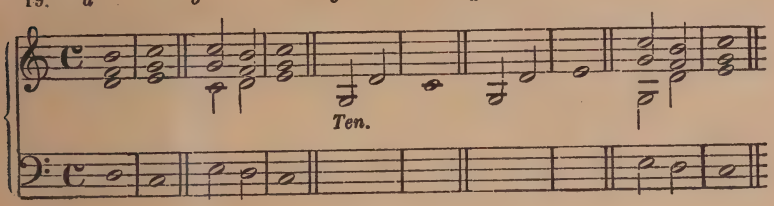
Der *Cantus firmus* soll derselbe sein, um zu zeigen, wie eine und dieselbe Fortschreitung nach allen Seiten hin zu verschiedener harmonischer Geltung kommen kann. Es folgen vier Arten.





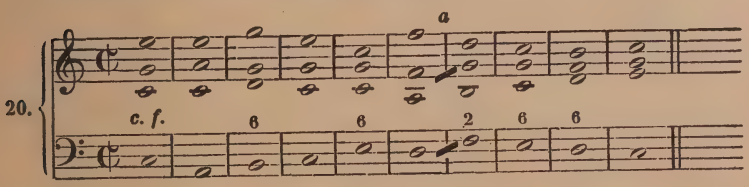
Bei *a* kann der Alt *f* oder *a* nehmen. Die eigentümliche Führung des Tenors bei *b* bedarf einer Erklärung. Sie ist gewählt, um zu zeigen, welchen besondern Gang eine Stimme unter Umständen nehmen kann. Warum die Folge der beiden letzten Takte nicht diese war (19 *a*), die man doch nicht selten verwendet, hat seinen Grund in der Stellung des vorhergehenden Akkords und der dadurch bedingten Führung des Alts sowohl wie des Tenors. Wenn der Alt von *g* ins *f* übergeht, so wird er bei dem Akkord h^0 nur schwer zurück ins *g* schreiten, sondern lieber in das *e*, er würde denn durch den Tenor dazu genötigt (19 *b*). In gleicher Weise wird der Tenor nach dem Quintensprung *g*—*d* natürlicher in das *c* fortschreiten (*c*), als in das *e* (*d*); da er dies aber des Basses wegen nicht kann, und die unnatürliche Fortschreitung des Alts von *f* ins *g* hinzutreten würde (*e*), so blieb ihm kein andrer Weg, als zurück ins *g* zu gehen.

19. *a* *b* *c* *d* *e*



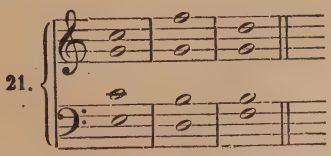
Die weitern Arbeiten sind folgende.

20. *a*

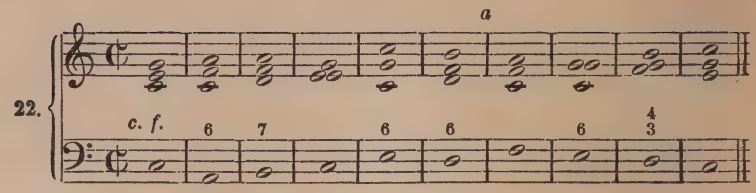


Der Eintritt des Grundtons mit der Septime in der geraden Bewegung (*a*) ist zu tadeln (siehe die Anmerkung zu Beispiel 11). Hier wird nur eine andre Harmonie helfen, etwa:

21.



Der Schluß des obigen Beispiels gibt uns den 19 *b* besprochenen Fall

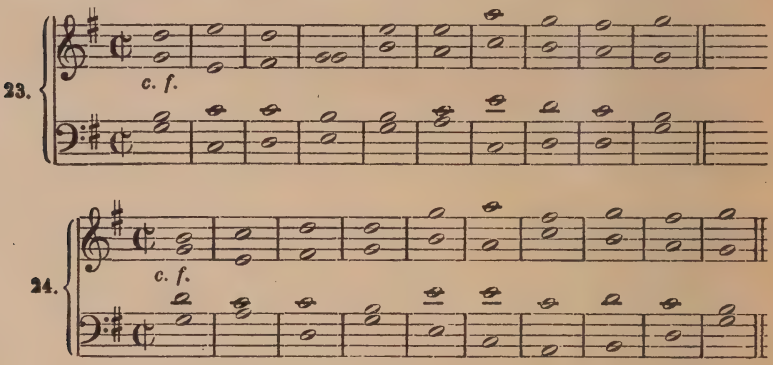


Die nicht gewöhnliche Folge h^0 zu F bei a ist gerechtfertigt durch den Sopran, der diatonisch von der Tonika C aus abwärts geht.

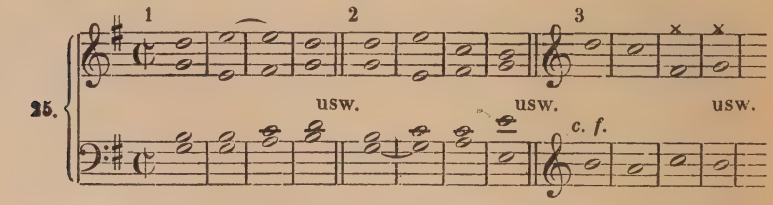
Der *Cantus firmus* in den Mittelstimmen.

a. Im Alt.

Um die Mittelstimmen und überhaupt die Akkorde in guter und geeigneter Lage zu erhalten, ist es notwendig, den *Cantus firmus* in eine andre Tonart zu versetzen. Wir wählen für den Alt *G dur*.



Diese Beispiele bedürfen keiner besondern Erläuterungen. Um nicht zu weitläufig zu werden, soll nur noch der Anfang einiger andern Bearbeitungen hier stehen.



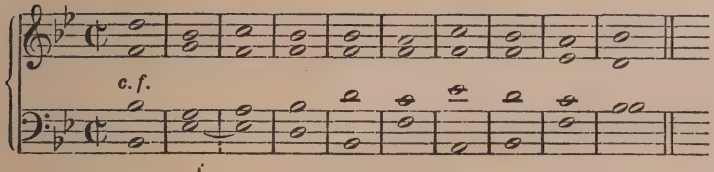
Soll der zweite Ton des *Cantus firmus* eine andre Bedeutung erhalten, so muß der Baß liegen bleiben wie bei 1. Bei 2 geschieht dasselbe durch den Quartsext-Akkord, der nur durch die Folge

gerechtfertigt erscheint. Bei 3 soll auf die Notwendigkeit hingewiesen werden, daß, wenn der *Cantus firmus* in einer Mittelstimme liegt, dieser auch durch eine andre Stimme überschritten werden kann, wenn dadurch eine gute Stellung des Akkords gewonnen wird.

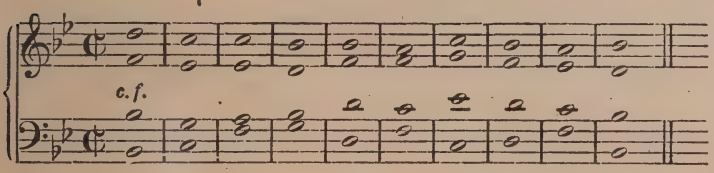
b. Im Tenor.

Der bessern Lage wegen wählen wir für diese Arbeiten *B dur*.

26.



27.

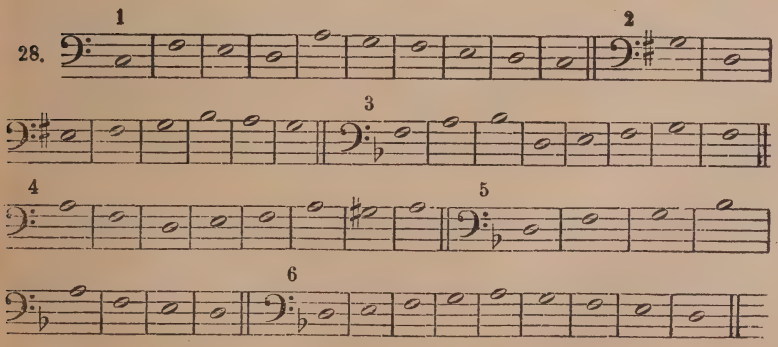


Auch diese Beispiele geben zu keiner Bemerkung Veranlassung; auch wollen wir von einer weitern Bearbeitung hier absehen.

Es wird freilich notwendig sein, diese Übungen so lange fortzusetzen, bis eine gewisse Sicherheit und Korrektheit in der Ausführung erreicht ist, und zu diesem Zweck sollen unten einige Aufgaben folgen. Um aber das Einförmige und Monotone der Arbeit zu mindern, wird es bei nur einiger Übung zu empfehlen sein, diese einfachen Arbeiten mit den folgenden im ungleichen Kontrapunkt zu verbinden, um durch Abwechslung Frische zur Arbeit zu erhalten.

Aufgaben.

28.



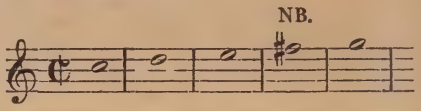
Bei Bildung neuer Aufgaben der Art hat man besonders darauf zu sehen, daß verschiedene Intervallschritte zur Übung gestellt werden. Alle größern Sprünge des *Cantus firmus* in den Mittelstimmen geben Schwierigkeiten, die oft nur durch das Nr. 25,3 angegebene Überschreiten andrer Stimmen gelöst werden können.

Da die Aufgaben in Nr. 28 in den Baß gestellt worden sind, so wird die Bemerkung genügen, daß sie bei Bearbeitung in den übrigen Stimmen in die geeigneten Tonarten zu transponieren sind.

Auf S. 17 im ersten Kapitel war unter Nr. 4 als Regel angegeben worden:

Modulationen, soweit sie nicht im *Cantus firmus* selbst begründet, sind auszuschließen und nur in seltenen Fällen aus besonderen Gründen in die nächst verwandten Tonarten anzuwenden.

In den Aufgaben Nr. 28 liegt nirgends die Notwendigkeit einer Modulation vor, und ist daher von derselben Abstand zu nehmen In dem folgendem *Cantus firmus:*

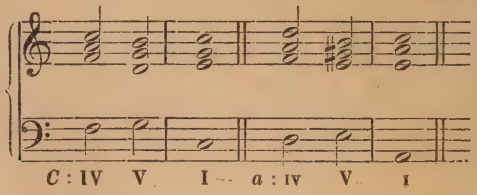
29. 

usw.

erscheint eine solche Notwendigkeit an der mit NB. versehenen Stelle ganz unzweifelhaft. Die Modulation soll also in einer der nächst liegenden, d. h. verwandten Tonarten erfolgen, und der Begriff der Verwandtschaft ist es, den wir zunächst festzustellen haben. Man sehe darüber auch „Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik", S. 29 f.

Über die Verwandtschaft der Tonarten.

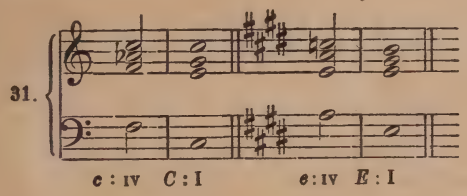
Es sind drei Dreiklänge, die das Wesen einer Tonart ausmachen: der tonische, der Dominant- und der Unterdominant-Dreiklang. In ihnen sind die sämtlichen Töne der Tonleiter enthalten. In folgenden Verbindungen:

30. 

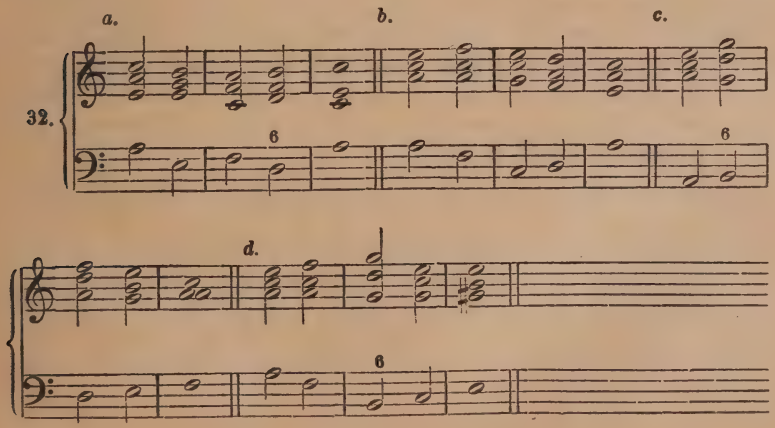
kann in bezug auf die Tonart kein Zweifel obwalten. Wie aber der tonische Dreiklang zu dem Dominant- und Unterdominantdreiklang,

so steht auch die Haupttonart in nahen Beziehungen zu der Dominant- und Unterdominanttonart. Denn der tonische Dreiklang *C e g* in *C dur* z. B. ist Unterdominantdreiklang in *G dur*, der tonische Dreiklang *G h d* in *G dur* Dominantdreiklang in *C dur*. Der tonische Dreiklang *F a c* ist Unterdominantdreiklang in *C dur*, der tonische Dreiklang *C e g* in *C dur* Dominantdreiklang in *F dur*. Es hat also sowohl *G dur* als *F dur* 2 von den 3 wichtigen die Tonart bestimmenden Dreiklängen mit *C dur* gemein.

In Moll liegt die Sache so: der Dominantdreiklang in *a moll* *E gis h* ist allerdings tonischer Dreiklang in *E dur*, nicht aber der tonische Dreiklang *a c e* Unterdominantdreiklang in dieser Tonart. Nun wird aber häufig der Plagalschluß in Dur durch den Molldreiklang der 4. Stufe gebildet·



und ergeben sich daraus doch schon ziemlich enge Beziehungen. Ferner aber ist zu bemerken, daß der Dreiklang der 5. Stufe auch als Molldreiklang gebildet werden kann. Die Erhöhung der 7. Stufe geschieht lediglich aus melodischen Gründen und sind diese Gründe nicht zwingender Natur, so kann sie eben unterbleiben. Man vergleiche folgende Verbindungen.



Die 3 ersten gehören entschieden der Tonart *a moll* an. Im Beispiel *d* wird allerdings durch das Auftreten der 3 Durdreiklänge von *F*, *G* und *C* eine Modulation nach *C dur* bewirkt. Der Dreiklang der 3. Stufe ist sogar fast immer als Durdreiklang im Gebrauch, denn der übermäßige Dreiklang derselben Stufe erweist sich für die Praxis als wenig brauchbar. Der Dreiklang der 5. Stufe erscheint sehr häufig als Molldreiklang und sogar der Dreiklang der 7. Stufe zeigt sich gelegentlich als Durdreiklang verwendbar.

Aus dem Gesagten erhellt also, daß die Hauptmolltonart sowohl zu der Dur- als zu der Molltonart ihrer 5. Stufe in Beziehung steht. Aus dem Umstande jedoch, daß die Hauptmolltonart zur Durtonart ihrer 5. Stufe in Beziehung steht, folgt, daß, da alle Beziehungen der Tonarten gegenseitige sind, die Hauptdurtonart auch notwendig in Beziehung zur Molltonart ihrer 4. Stufe stehen muß.

C dur steht also in Beziehung nicht nur zu *G dur* und *F dur*, sondern auch zu *f moll*.

a moll steht in Beziehungen nicht nur zu *e moll* und *d moll*, sondern auch zu *E dur*.

Nächst den Dominanttonarten ist es die Molltonart der 6. Stufe (resp. die Durtonart der 3. Stufe), die zu der Haupttonart in naher Verwandtschaft steht. Fehlen auch hier die gegenseitigen Beziehungen zwischen den Dominanten und dem tonischen Dreiklang, so sind dafür andre vorhanden. Wie folgender Vergleich zeigt:

c d e–f g a h–c
a h–c d e–f g a

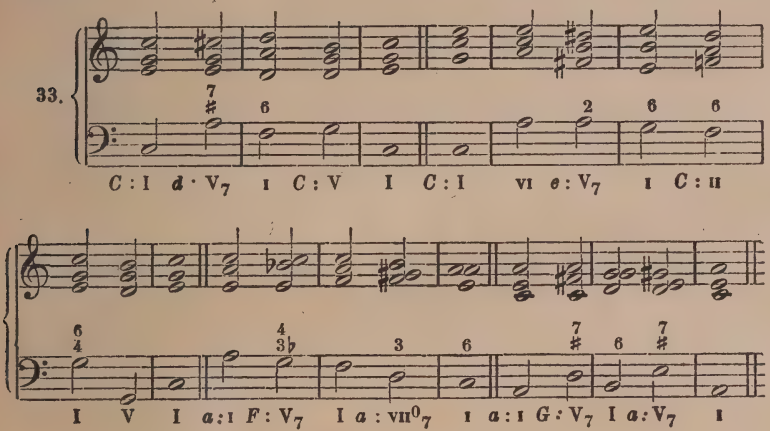
sind die Tonleitern in *C dur* und *a moll* gleich, nur der Halbton steht an verschiedener Stelle. Sind aber die Tonleitern gleich, so sind es die Dreiklänge der beiden Tonarten natürlich auch (abgesehen von der verschiedenen Bedeutung und von dem Umstande, daß die 7. Stufe in Moll ebensogut als große Septime im Gebrauch ist und dadurch eine zweifache Bildung der Harmonie ermöglicht wird).

Außerdem steht aber die Hauptdurtonart in Beziehungen zu den Tonarten ihrer 2. und 3. Tonstufe. Denn *d f a* kann sowohl Dreiklang der 2. Stufe in *C dur* als tonischer Dreiklang in *d moll*, *e g h* sowohl Dreiklang der 3. Stufe in *C dur* als tonischer Dreiklang in *e moll* sein. Ebenso steht die Hauptmolltonart in Beziehungen zu den Durtonarten der 6. und 7. Stufe. Denn der Dreiklang *F a c* kann sowohl Dreiklang der 6. Stufe in *a moll* als tonischer Dreiklang in *F dur*,

der Dreiklang *G h d* sowohl Dreiklang der 7. Stufe in *a moll* als tonischer Dreiklang in *G dur* sein.

Wie sehr diese Beziehungen vorhanden sind, wird sich aus der Natürlichkeit und Ungezwungenheit folgender Verbindungen ergeben:

33.



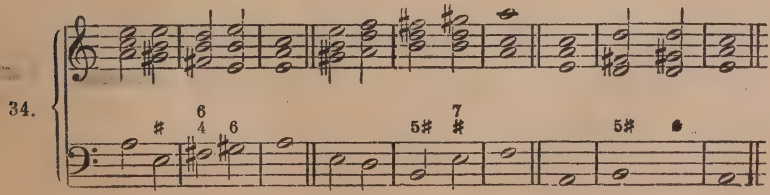
Es steht mithin jede Durtonart zu den Durtonarten ihrer 4. und 5., sowie zu den Molltonarten ihrer 2. 3. 4. und 6. Stufe, jede Molltonart aber zu den Molltonarten ihrer 4. und 5. sowie zu den Durtonarten ihrer 3. 5. 6. und 7. Stufe in Beziehungen oder:

C dur ist nahe verwandt mit *F dur*, *G dur* und *a moll*, entfernter mit *d moll*, *e moll* und *f moll*.

a moll ist nahe verwandt mit *d moll*, *e moll* und *C dur* entfernter mit *E dur*, *F dur* und *G dur*.

Anmerkung. Aus der obigen Ausführung ergibt sich, daß diejenigen Tonarten, deren tonische Dreiklänge in der Tonleiter einer andern enthalten sind, zu dieser andern in verwandtschaftlichem Verhältnis stehen. Eben daraus ergibt sich aber auch, daß *h* moll z. B. in irgendwelcher Verwandtschaft zu *C* dur nicht stehen kann. Denn der verminderte Dreiklang *h d f* kann als tonischer Dreiklang nicht vorkommen. Der Dreiklang der 2. Stufe in Moll kann zwar unter Umständen als Molldreiklang gebildet werden, wie folgende Verbindungen beweisen:

34.

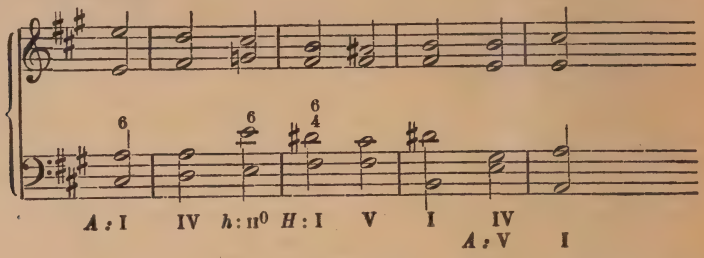


Doch geschieht die Verwandlung des *f* in *fis* hier lediglich aus melodischen Gründen. Eine harmonische Begründung ist nicht denkbar.

Wir gedenken hier noch der Beziehungen, die zwischen der Hauptdurtonart und den Durtonarten der großen Sekunde und der kleinen Septime vorhanden sind. Diese Beziehungen sind nicht eigentlich verwandtschaftlicher Natur. Denn die tonischen Dreiklänge *D fis a* und *B d f* können in der Tonart *C dur* als Nebendreiklänge nicht vorkommen. Insofern aber der Dreiklang *G h d* Dominantdreiklang in *C dur*, Unterdominantdreiklang in *D dur*, der Dreiklang *F a c* aber Unterdominantdreiklang in *C dur*, Dominantdreiklang in *B dur* ist, sind Verhältnisse geschaffen, die ein Übergehen aus einer Tonart in die andre erleichtern.

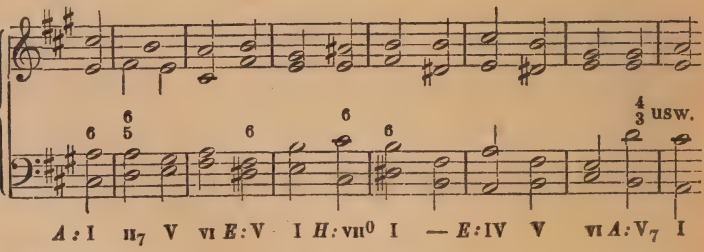
Was zunächst die Modulation aus der Haupttonart in die Durtonart der 2. Stufe (großen Sekunde) betrifft, so kann sie häufig an Stelle der Modulation nach der Molltonart der 2. Stufe treten:

35.



H dur ist hier von ganz vortrefflicher Wirkung, zumal der Dreiklang *E gis h* die Modulation nach der Haupttonart (*A dur*) zurück ganz naturgemäß bewerkstelligt. Oder sie tritt auf ohne direkte Beziehung zur Haupttonart als Modulation aus der Oberdominanttonart in deren Oberdominanttonart:

36.



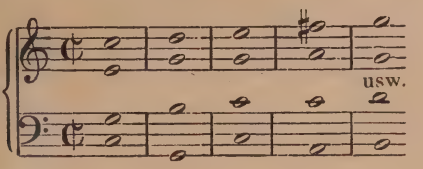
Hier haben wir zuerst *A dur*, dann tritt die Dominanttonart *E dur*, darauf deren Dominanttonart *H dur* auf, dann geht es wieder

nach *E dur* und schließlich wieder nach der Haupttonart *A dur* zurück.

Weit weniger wird von der Modulation nach der Durtonart der kleinen Septime, also von *C dur* nach *B dur* und zurück, Gebrauch gemacht. Wo sie überhaupt vorkommt, geschieht es nur durchgehend. Der Grund dafür ist in den rückwirkenden Beziehungen der Unterdominanttonart zu finden, Beziehungen, die ein weiteres Reagieren selten gestatten. Aus denselben Gründen ist auch die Modulation aus der Hauptmolltonart in die Molltonart der 7. Stufe kaum verwendbar.

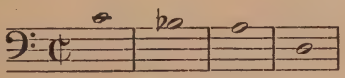
Aus diesen Ausführungen ist zu entnehmen, daß die zuerst in Frage kommende Modulation die nach der Dominanttonart sein muß. So wird auch im Beispiel Nr. 29 das Natürlichste und Beste eine Modulation nach *G dur* sein:

37.



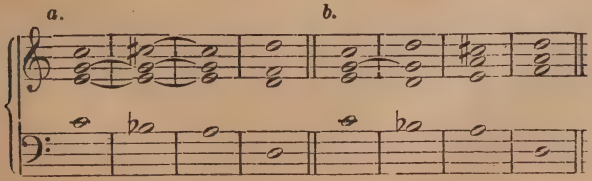
Überhaupt faßt das musikalische Gefühl einen Ton, der sich eine halbe Stufe aufwärts bewegt, gern als Leitton auf, wie umgekehrt ein Ton, der sich eine halbe Stufe abwärts bewegt, gern als Septime behandelt wird, was natürlich in beiden Fällen nicht als Regel gelten darf. Denn im obigen Fall (Nr. 29) läßt sich mit Leichtigkeit nach der verwandten Tonart *e-moll* modulieren, während in folgendem Beispiel·

38.



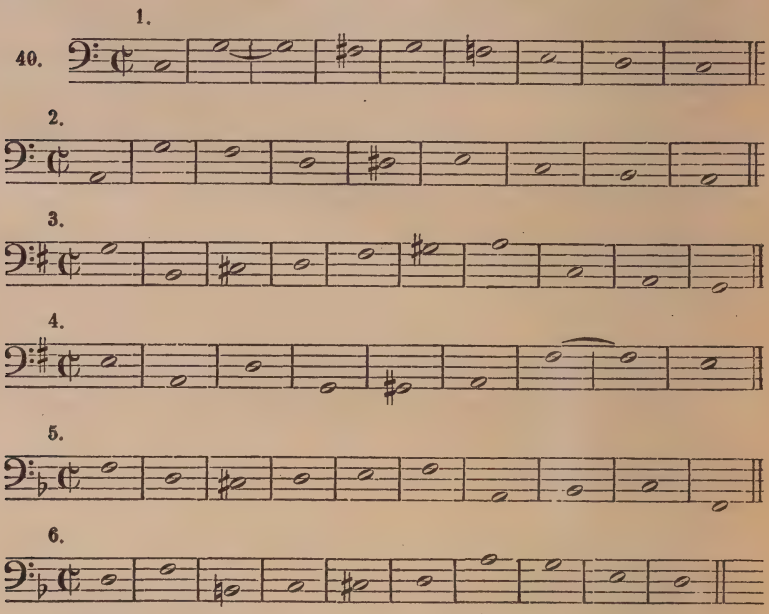
es zwar das Natürlichste wäre, das *b* als Septime zu behandeln, wenn man nach *F dur* moduliert, im Falle der Modulation aber nach der ebenfalls verwandten und hier, wegen des *d* im 4. Takte, zweckentsprechenderen Tonart *d moll* die Ausführung bei *b* der bei *a* vorzuziehen wäre, da mehr Abwechslung vorherrscht:

39.



Es sollen nun hier noch einige Aufgaben folgen, die in der angegebenen Weise und nach den dargestellten Prinzipien mit Zuhilfenahme der Modulation in die verwandten Tonarten auszuarbeiten wären, wobei der *Cantus firmus* wieder in den Baß gestellt und in die andern Stimmen zweckentsprechend zu transponieren ist:

40.



Anmerkung. Diese Aufgaben eignen sich, der Sprünge wegen, weniger für die Transposition in den Alt oder den Tenor.

Drittes Kapitel.

Der ungleiche Kontrapunkt.

Die melodischen Stimmen eines Satzes stellen sich meistens in metrisch-verschiedener Art dar und nur selten für längere Zeit in der Weise des gleichen Kontrapunkts. Diese Erscheinung hat die ältere Lehrmethode in ein gewisses System gebracht; sie stellt daher die Aufgaben: zu einer Note zwei Noten, Viertel usw. kontrapunktisch zu setzen. Obwohl alle diese vorgeschriebenen Arten der Bewegung in dieser Konsequenz wohl nicht leicht in einem Tonstück allein vorkommen, so ist diese Trennung und Unterscheidung, dieses Festhalten einer und derselben Bewegung doch von bedeutendem Nutzen, insofern dadurch die Aufmerksamkeit auf einen Punkt

gerichtet wird und dabei mitunter Schwierigkeiten zu überwinden sind, was Geschicklichkeit und Gewandtheit nur befördern kann

Wenn wir hierin der frühern Lehrmethode folgen, so geschieht es, wie schon oben erwähnt, doch nur mit einiger Einschränkung. Wir nehmen davon nur auf: die Übungen in halben Noten und in Vierteln, sowie in Triolen und Sextolen um später zu gemischten Aufgaben zu schreiten. S. S. 15.

Der Kontrapunkt in halben Noten zu einer ganzen Note.

Da wir, außer der einfachen Fortschreitung in halben Noten, hier auch Bindungen, entweder durch Synkopen oder durch Vorhalte gebildet, aufnehmen, vereinigen wir zwei Gattungen der frühern Lehre, die zweite und vierte, miteinander.

Die Mittel zu einer regelrechten Bildung einer Stimme dieser Art sind folgende:

1. Die Bewegung (der Sprung) von einem Ton zu einem andern desselben Akkords;
2. Die Bindung beim Taktwechsel;
3. der Vorhalt;
4. die durchgehende Septime, aber sonst keine andre durchgehende Note.

Zur Erläuterung dieser Punkte diene noch folgendes.

Zu 1. Die Sprünge von einer Akkordnote zur andern können auf die mannigfaltigste Weise ausgeführt werden, nur wird die zweite halbe Note im Takte immer mit Rücksicht auf die nächstfolgende des zweiten Taktes zu wählen sein, um einen guten melodischen Anschluß zu gewinnen.

2. Bezieht sich auf die Bindung zweier harmonischer Noten beim Taktwechsel. Sie ist ihrer geringen Prägnanz wegen nur dann gut, wenn der Akkordwechsel durch die übrigen Stimmen entschieden ist.

3. Bei den Vorhalten ist zunächst auf die Harmonielehre Seite 98 ff. zu verweisen. Sie sind von oben nach unten zu bilden; von unten nach oben nur bei der Fortschreitung des halben Tones zu billigen. Die Fortschreitung des ganzen Tones nach oben macht den Vorhalt höchstens in der Sequenz erträglich, und in gut gearbeiteten Tonstücken wird man ihn gewiß selten entdecken.

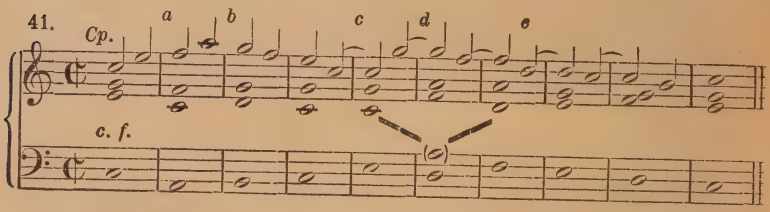
4. die durchgehende Septime kann natürlich nur vom Grundton oder dessen Oktave ausgehen und muß stufenweise fortschreiten können. Sie als Vorbereitung eines Vorhalts zu benutzen, ist nicht gut, weil eine Retardation gegen ihre Natur ist. Die durchgehende kleine Septime kann bei der

ruhigen Bewegung der halben Noten wohl zur Vorbereitung eines Vorhalts benutzt werden, nicht bei Vierteln; die große Septime verträgt den Vorhalt als Folge viel weniger.

In bezug auf die übrigen durchgehenden Noten weichen wir von der frühern Lehre ab, die in der 2. Gattung (mit halben Noten) durchgehende Noten zuließ. Die Gründe für unsre Ansicht sind folgende. Im kleinen *Allabreve*-Takt ($\frac{2}{2}$, ¢), in welchem wir unsre Übungen aufschreiben, sind die beiden halben Noten die Hauptstützen der harmonischen Bewegung, keine darf daher eine untergeordnete Bedeutung haben, die eine auf diese Art durchgehende Dissonanz immer nur haben wird; nur durch den richtig vorbereiteten Vorhalt, der hier allein im ersten Taktteil stehen kann, ist eine Dissonanz zu bilden, die als Stellvertreter des harmonischen Tones ihre volle Berechtigung hat. Im großen *Allabreve*-Takt ($\frac{4}{2}$) aber erhält die halbe Note die Bedeutung der Viertel.

Anmerkung. Zur Würdigung dieser Ansicht fasse man auch die Verschiedenheit des Zeitmaßes, das Tempo, ins Auge. Wenn auch das schnelle Tempo diese Art durchgehender Noten verträgt, so wird das wenig Entschiedene, das Matte derselben im langsamen Tempo sich leicht zeigen; das sehr schnelle Tempo läßt den gewöhnlichen Allabreve-Takt sehr fühlbar als großen — also $\frac{4}{2}$-Takt, gleichsam zwei Takte in eins gezogen erscheinen. Da auch in dieser Beziehung unsre Sätze abstrakt gedacht sind, so kann nur ein mäßiges Tempo ausschlaggebend sein.

Um das Verfahren beim Arbeiten dieser Sätze näher darzulegen und einzelne Punkte noch besser zu beleuchten, sollen hier einige Beispiele folgen. Wir wählen dazu unsre frühere Aufgabe, stellen dieselbe zuerst in den Baß. Bei dem Kontrapunkt ist auf einzelne oft vorkommende Fehler hinzuweisen.

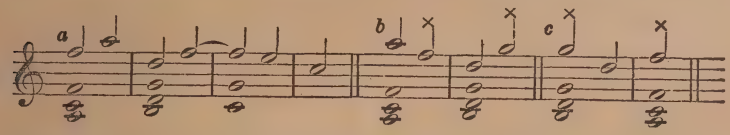


Bei *a* und *b* schreiten Sopran und Alt in Oktaven fort; die Terz *a*, welche dazwischengeschoben ist, hebt den Fehler nicht auf. Die Stelle ist unten Nr. 42 *a* verbessert, wodurch auch zugleich die Stelle bei *c* vermieden ist, welche eine Schwäche deshalb zeigt, weil Sopran und Tenor zusammen auf dem Ton *C* liegen bleiben. Hierbei soll bemerkt sein, daß solche Nachschlag-Oktaven, die auf den zweiten Taktteil fallen (42 *b*, ebenso Nr. 41 *e*, wo der Tenor von *f* nach *d* schreitet), unbedenklich sind. Doch kann man leicht beobachten, daß, wenn im ersten Falle, also bei der Oktaven-Fortschreitung

auf gutem Taktteil, der dazwischengeschobene Ton ein größeres Intervall als die Terz ist, die Oktavenfolgen nicht so hervortreten. Siehe 42 *c*.

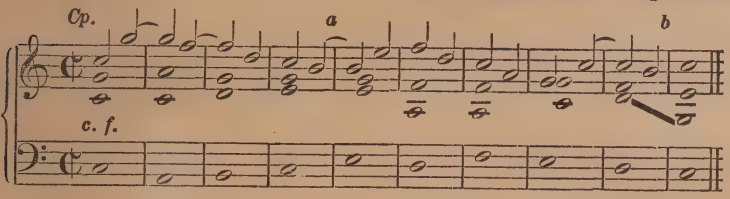
Im Beispiel 41 bei *d* findet eine Verdoppelung des Auflösungstones des Vorhalts durch eine Mittelstimme statt, die im reinen Satz nicht vorkommen soll. Siehe Harm. S. 102. Im Beispiel 41 ist durch das eingeklammerte *a* im Tenor die Verbesserung angedeutet.

42.



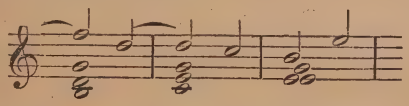
Eine zweite Arbeit mit halben Noten im Sopran wäre folgende:

43.



Der Fehler bei *a*, das Liegenbleiben der durchgehenden Septime, findet nicht einmal durch einen Vorhalt eine Entschuldigung. Siehe S. 33 Nr. 4. Das eintretende *h* wird hier nichts andres sein, als eine Antizipation, die für diese Art von Arbeiten völlig ungeeignet ist. Der Fehler ist sehr leicht zu verbessern, das *d* im 3. Takte darf nur als Vorhalt benutzt werden:

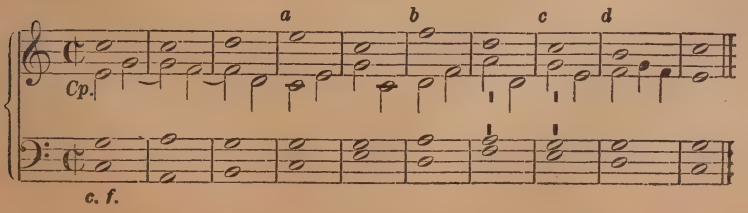
44.



Auf die Führung des Tenors bei *b* im Beispiel 43 wollen wir noch besonders aufmerksam machen. Es ist dies, trotz der sehr auffallenden verdeckten Quinte, eine sehr viel gebrauchte Wendung bei diesen und ähnlichen Stellen, die auch immer von guter Wirkung ist.

Ein Beispiel mit halben Noten im Alt ist dieses:

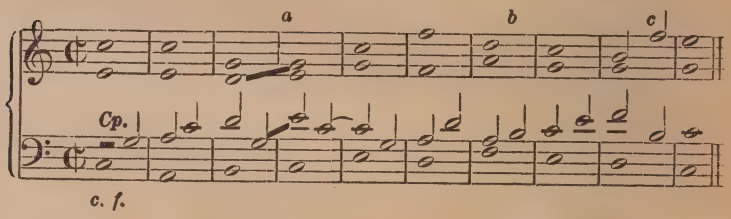
45.



Die Überschreitung der Oktave ist zwar in den drei Oberstimmen zu vermeiden; wenn sie jedoch nicht weiter ausgedehnt ist, als bei *a* und *b* des obigen Beispiels, kann sie eine sonst gute Stimmenführung entschuldigen. Bei der Oktavenfortschreitung (*c*) zwischen Alt und Tenor auf gutem Taktteil verweisen wir auf die Bemerkung zum Beispiel 41 (*a b*) und auf Beispiel 42 *c*. Die zwei Viertel bei *d* statt der halben Note sind ein Auskunftsmittel, welches man da und dort wohl gebrauchen kann, wenn es nur nicht zu häufig geschieht, um die Art der Bewegung nicht zu ändern.

Es folgt noch ein Beispiel mit halben Noten im Tenor.

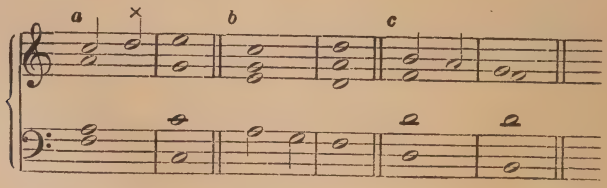
46.



Zu Anfang des Kontrapunkts kann auch eine Pause stehen, welche die Stimme hervorzuheben sehr geeignet ist. Das Zusammentreffen zweier Stimmen auf demselben Ton in gerader Bewegung (verdeckter Einklang) bei *a* ist noch verwerflicher als bei der verdeckten Oktave. Im obigen Beispiel kann es leicht vermieden werden, wenn der Tenor den an sich melodischen Gang beibehalten soll, so geht der Alt von *d* unter den Tenor ins *c*. Zwischen den drei obern Stimmen sind solche verdeckte Einklänge immer zu vermeiden, nur zwischen Tenor und Baß können verdeckte Einklänge, des entschiedenen Charakters des letztern wegen, zuweilen vorkommen. Siehe Harmonielehre S. 159.

Bei *b* erscheint das *h* des Tenors wie eine durchgehende Note; da es aber zugleich einen Akkord mit regelmäßiger Fortschreitung bildet (h^0, *C*), so ist es seines diatonisch-melodischen Charakters wegen um so willkommener. Es mögen hier noch einige Beispiele stehen, wo von solch durchgehenden Noten Gebrauch gemacht worden ist:

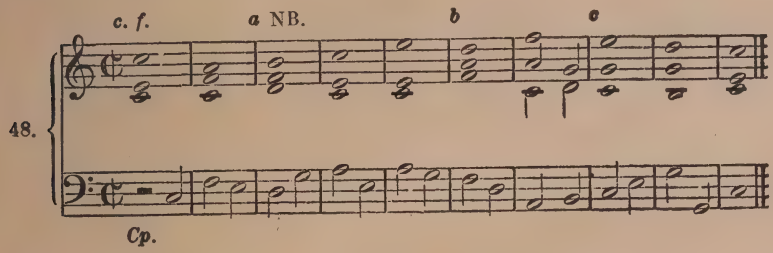
47.



Alle drei Fälle sind brauchbar.

Daß die Führung des Tenors bei *c* den Sopran nötigt, ebenfalls fortzuschreiten, wird klar sein.

Bei der Bewegung des Basses in halben Noten wollen wir den *Cantus firmus* in den Sopran stellen.

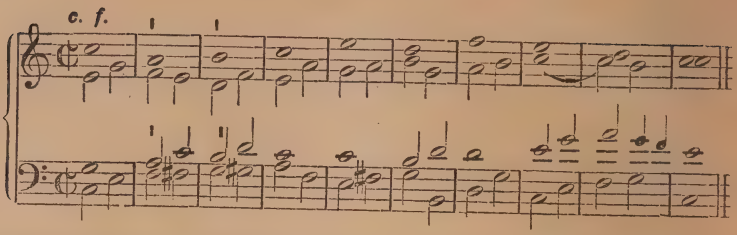


Wir finden in diesem Beispiel keine Bindung. Der Charakter des Basses, der ein entschieden fortschreitender sein muß, gestattet dieselben viel weniger, als es in den übrigen Stimmen der Fall ist. Harmonische Bindungen, wenn sie nicht durch konsequente Durchführung einer Stelle einen besondern Ausdruck verleihen sollen, zeigen sich einzeln hier gewöhnlich matt und lahm; von den Vorhalten bieten sich nur die vor der Terz (Sext-Akkord) als geeignet an; selten die vor dem Grundton. Siehe Harmonielehre S. 104.

Bei *a* ist die durchgehende große Septime (kleine Sekunde) verwendet, bei *b* die kleine, wodurch hier der Quartsextakkord erscheint. Bei *c* nötigt die Führung des Basses die Mittelstimmen zum Wechsel der Harmonie. Dieser Fall bringt uns auf eine Manier, die bei unsrer harmonisch ausgebildeten Gewöhnung nicht selten bei kontrapunktischen Arbeiten zum Vorschein kommt.

Bei der Ausarbeitung solcher Aufgaben wird nicht selten, um die vorgeschriebene Bewegung hervorzubringen und sie zugleich so interessant als möglich zu machen, die ganze Harmonie aufgeboten. Daß ein durch so reichen Wechsel der Harmonien und gleichzeitiger Bewegung der Stimmen gebildeter Satz, so gut er auch gearbeitet, so geeignet er auch für andre Zwecke sein kann, sich vom Wesen und Charakter des Kontrapunktes entfernt, ist leicht zu sehen, wenn man diesen in der melodisch hervortretenden Selbständigkeit der Stimmen findet, welche in so gebildeten Sätzen viel weniger hervortritt. Wenn man z. B. die Aufgabe: zu dem gegebenen Sopran einen Baß in halben Noten zu schreiben, auf folgende Weise lösen wollte:

49.



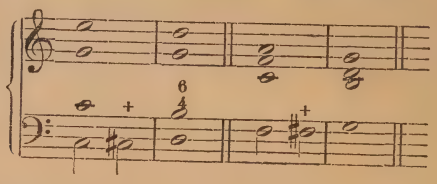
so würde dies wohl ein harmonischer Satz, aber nichts weniger als ein kontrapunktischer zu nennen sein, so fließend auch die Stimmen geschrieben sein mögen.

Soll eine Stimme sich frei melodisch entwickeln, so muß sie sich vor allem metrisch von den übrigen Stimmen unabhängig bewegen. Die gleichzeitige Fortschreitung in Nr. 49 kettet eine Stimme an die andre, und was hervortritt, ist die harmonische Masse, aber nicht die einzelne Stimme. Daher ist die ältere Lehrmethode die richtige, weil sie das Augenmerk auf die einzelne Stimme lenkt, diese melodisch bilden läßt, während die übrigen zurücktreten. Das Einfache, Unscheinbare der ersten Arbeiten darf nicht irre machen: nur durch Trennung der einzelnen Teile läßt sich Konstruktion und Wesen des Ganzen erkennen.

Entsprechen somit chromatische Zwischennoten auch dem Wesen des Kontrapunkts nicht, so können sie doch nicht gut gänzlich und nicht überall ausgeschlossen werden und so sei denn über ihren Gebrauch hier folgendes mitgeteilt.

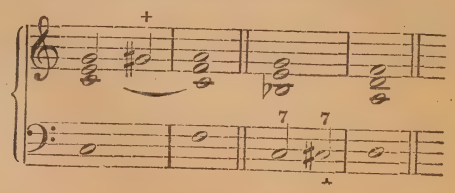
Chromatische Zwischennoten sind unbedingt zu verwerfen, wenn sie nur zur Füllung dienen, d. h. also wenn sie keine akkordliche Bedeutung haben:

50.



Zu gestatten, aber gleichwohl in möglichst beschränktem Maße anzuwenden, sind sie, wenn ihnen diese akkordliche Bedeutung beiwohnt:

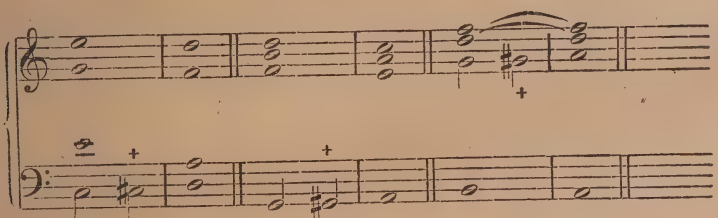
51.



Darüber noch folgende Bemerkungen:

Als brauchbar kann gelten die chromatische Erhöhung des Grundtons eines Durdreiklangs, insofern daraus ein verminderter Dreiklang, sowie eines Dominantseptimenakkordes, insofern daraus ein verminderter Septimenakkord entsteht, vorausgesetzt, daß die Verbindung mit dem nächsten Dreiklange eine vollkommen naturgemäße ist, wie in den folgenden Beispielen:

52.



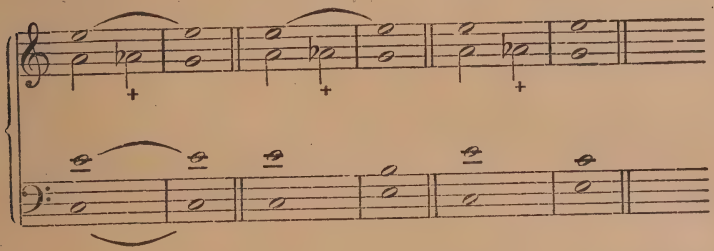
C: I *d:* VII^0 I *C:* V$_7$ *a:* VII$^0_7$ I *C:* V$_7$ *a:* VII$^0_7$ IV

Nie erhöhe man aber den Grundton eines Molldreiklangs.

Die Erniedrigung des Grundtones eines Molldreiklangs, insofern daraus ein übermäßiger Dreiklang wird, ist nur in sehr seltenen Fällen zulässig:

a. leidlich ja nicht leidlich

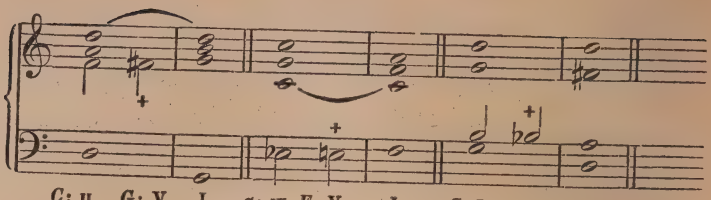
53.



Die Erniedrigung des Grundtones eines Durdreiklangs bleibt vollkommen ausgeschlossen.

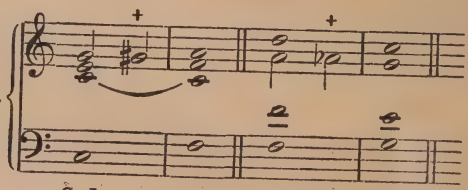
Die Erhöhung der kleinen Terz, insofern dadurch ein Durdreiklang, sowie die Erniedrigung der großen Terz, insofern dadurch ein Molldreiklang entsteht, ist bei sonst naturgemäßer Verbindung statthaft:

54.



Brauchbar ist auch die Erhöhung der Quinte des Durdreiklangs, insofern dadurch ein übermäßiger sowie die Erniedrigung der Quinte des Molldreiklangs, insofern dadurch ein verminderter Dreiklang entsteht:

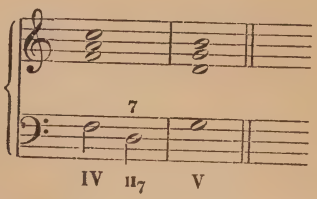
55.



Die meisten dieser Beispiele sind von guter, manche sogar von ausgezeichneter Klangwirkung, gleichwohl wird man gut tun, die obige Bemerkung zu beherzigen, hauptsächlich nur von diatonischen Fortschreitungen Gebrauch zu machen und diese chromatischen Zwischennoten nur ganz ausnahmsweise anzuwenden, wenn sich absolut nichts andres bietet.

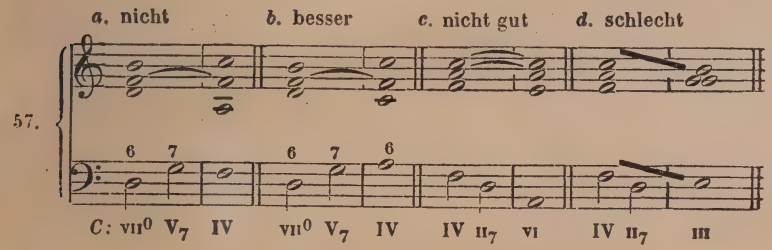
Im 3. Takte des Beispiels 48 bewegt sich der Baß sprungweise aus einer Harmonienote in eine Note, die zwar nicht zur Harmonie gehört, durch welche aber eine neue Harmonie entsteht. Ein ähnlicher Fall ist der folgende:

56.

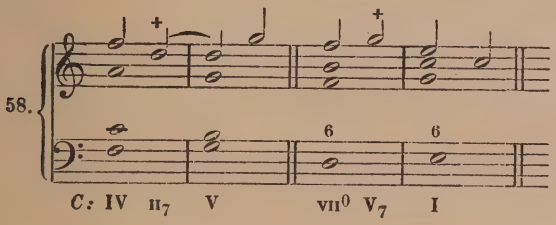


Wie man sieht, liegt hier im 3. Takte des Beispiels Nr. 48 der verminderte Dreiklang vor. Durch den Sprung nach *g* im Baß entsteht der Dominantseptimenakkord, der sich vollkommen befriedigend

in den tonischen Dreiklang auflöst. Im Beispiel 56 wird durch den Sprung von *f* nach *d* im Baß aus dem Dreiklang von *F* der Septimenakkord von *d*, der ebenfalls in befriedigender Weise sich in den Dreiklang von *G* auflöst. Die Ursache der guten Wirkung ist hier in dem Umstande zu suchen, daß beide Harmonien sich wesentlich gleichen. Denn der Dreiklang von *h* hat mit dem Dominantseptimenakkord 3 Töne gemein, ebenso der Dreiklang von *F* mit dem Septimenakkord von *d*. Der Akkord wird also hier durch den Schritt im Baß gewissermaßen ergänzt. Doch muß, wie schon bemerkt, die Verbindung eine durchaus naturgemäße sein. Folgende Verbindungen sind ganz entschieden nicht zu empfehlen:



Auch ist anzuraten, sich dieser Freiheit nur im Baß zu bedienen. Für den Sopran ließe sie sich allenfalls in folgender Weise verwerten:

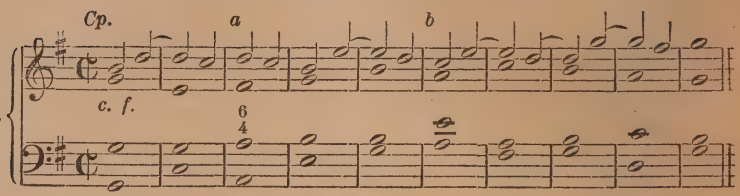


In den Mittelstimmen ist von ihrer Anwendung aber durchaus abzuraten, da die Wirkung matt und verschwommen ausfallen würde.

Es würde die Grenzen unsers Buchs überschreiten, wollten wir alle möglichen Arbeiten über unsre Aufgabe hier wiedergeben. Einige aber sollen hier noch folgen, um Bemerkungen für besondere Fälle hinzufügen zu können.

Der *Cantus firmus* im Alt.

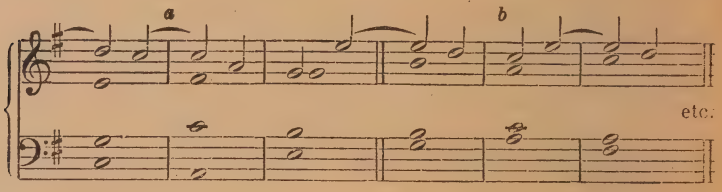
59.



Zu *a*. Abgesehen von der zu tadelnden Wiederholung *d c* im Sopran, ist der freie Auftritt des Quartsext-Akkords hier nicht zu loben. Für den Gebrauch dieses Akkords verweisen wir auf das, was in der Harmonielehre S. 145 u. f. über denselben gesagt ist. Für unsre Sätze soll nur kurz bemerkt sein, daß bei dem Quartsext-Akkord, wenn er im ersten Taktteil zu stehen kommt, die Quarte vorzubereiten ist, außer wenn der Akkord zur Einführung der Kadenz benutzt wird. Siehe Nr. 61 *a*. In Nr. 60 *a* ist die Stelle verbessert.

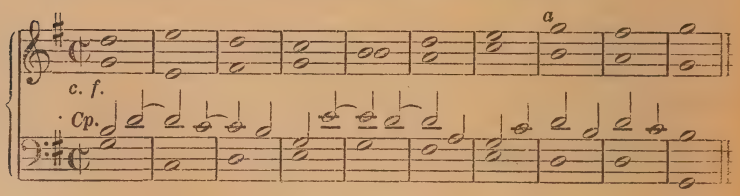
Die verdeckte Quinte zwischen Tenor und Baß bei *b* kann recht gut vermieden werden, wenn sie auch in diesen Stimmen unbedenklich ist, sobald eine innere Notwendigkeit dazu führt. Siehe 60 *b*.

60.



Ein Beispiel des Kontrapunkts im Tenor ist dieses:

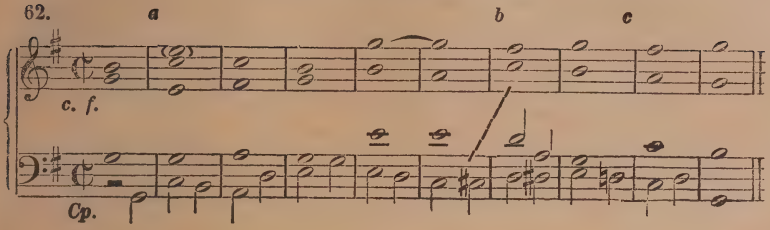
61.



Die Arbeit bedarf keiner besondern Erklärung. Die Auflösung der Septime *c* im 3. Takte bringt hier die ungewöhnliche dritte Stufe (*h*) als Sextakkord. Man darf annehmen, daß der melodische Gang des Tenors nicht uninteressant dadurch ist.

Der Kontrapunkt im Baß.

62. *a* *b* *c*



Zu *a.* Ist auch das mit dem Baß zusammenschlagende *c* im Sopran nicht im mindesten fehlerhaft, so ist doch die doppelte Terz *e* vorzuziehen, weil sie klangvoller ist, wenn auch die durchgehende Septime im Baß (*h*) statt des Sekundakkords dessen Stellvertreter, den Quartsextakkord, hervorbringt.

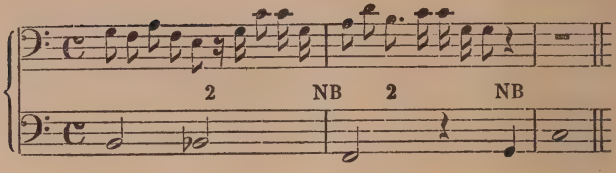
Zu *b.* Will man den chromatischen Gang im Baß (*c bis d dis*) gestatten, so gibt der dadurch hervortretende Querstand mit dem Alt zu Bedenken Veranlassung. So streng man es früher im einzelnen nahm, so nahm man sich zu einer gewissen Zeit mit den Querständen große Freiheit. Man sehe z. B. die geistlichen Lieder von J. Eccard durch, so wird man eine Menge Querstände finden in einer Weise, wie wir sie heutzutage nicht mehr schreiben, wir wollen unentschieden lassen, ob trotz oder wegen unsers ausgebildetern oder auch erweiterten Sinnes für Harmonie. Im Prinzip müssen die Querstände als fehlerhaft gelten, als Ausnahmen sind sie nur zu gestatten, wenn der durch sie gebildete Akkord an sich durch seinen Auftritt, seine harmonische Bedeutung und durch seine rhythmische Stellung entschieden wirkt. (Siehe über den unharmonischen Querstand Harmonielehre S. 163.) Zur Würdigung der obigen Stelle (*b*) dürfte zu bemerken sein, daß der Auftritt des Dominantseptimen-Akkords *D* durch den Sprung des Altes entschieden genug wirken wird und daß die gerade Bewegung des Grundtons und der Septime zwischen Baß und Alt durch die Gegenbewegung des Tenors (*e d*) wohl ausgeglichen ist.

Bei *c* kommen wir zu einem nicht seltenen Fehler. Der dort auftretende Quartsext-Akkord von fis^0 steht, wie so häufig, an der Stelle des Sekund-Akkords, das *C* im Baß wird also die ursprüngliche Septime vertreten. Das Übergehen aus der Septime in den Grundton (hier *c d*) ohne nachfolgende Auflösung ist stets unstatthaft, und besonders im Baß zu vermeiden.

Anmerkung. Man darf sich dabei nicht auf manche, durch den Gebrauch gewissermaßen gerechtfertigte Stellen in Rezitativen berufen, z. B.

S. Bach.

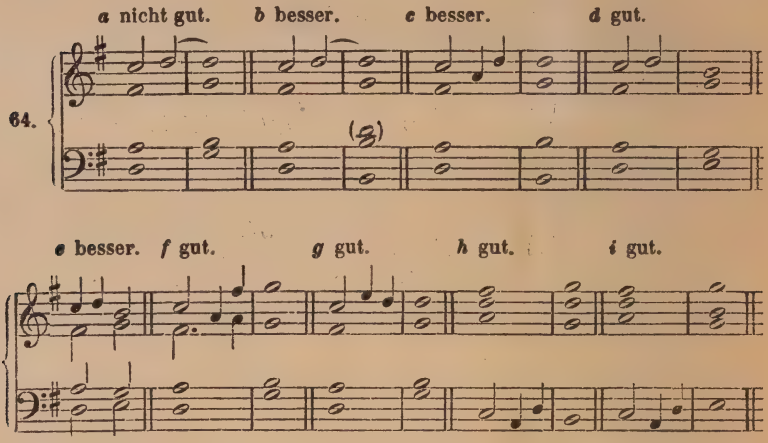
63.



Hier handelt es sich nicht um zusammenhängend fortschreitende Akkorde; das, was in der Singstimme dazwischentritt, läßt in der Folge wohl eine solche Stellung des Akkords zu.

Kann man auch, solange der Septimenakkord in Geltung bleibt, solange also die Stimmen liegen bleiben, aus der Septime in einen andern Akkordton übergehen (springen), auch ohne nachfolgende Auflösung, so kann ein Aufwärtsschreiten in den Grundton oder, was dasselbe ist, in die Oktave des Grundtons nicht oder nur unter gewissen Beschränkungen geschehen. Wir geben einige Beispiele.

64.

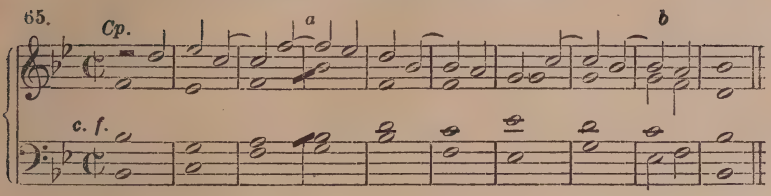


Diese Beispiele werden zur Genüge darlegen, daß es angemessener ist, zwischen Septime und Grundton, wenn dieser erreicht werden soll, einen Ton einzuschieben, wie bei *c*, *g*, *h*, *i*, oder wenn nach dem Grundton die Fortschreitung in die Terz folgt, bei *d*, wobei die Viertelbewegung geeigneter ist, als die durch halbe Noten, *e*, wodurch zugleich eine regelmäßige Auflösung der Septime erfolgt.

Was hier von den äußeren Stimmen gesagt ist, gilt auch für die Mittelstimmen.

Der *Cantus firmus* im Tenor.

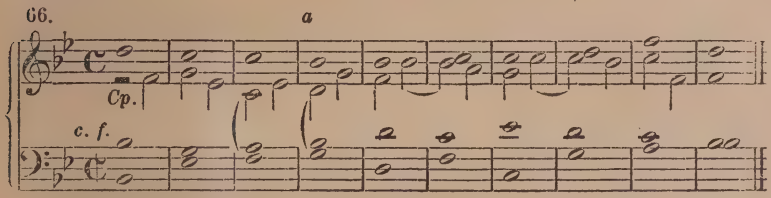
65.



Verdeckte Oktaven in den Mittelstimmen (*a*) sind fehlerhaft. Soll die obige Stelle verbessert werden, so ist der Baß anders zu führen, bei obiger Fortschreitung gibt es keinen andern Weg.

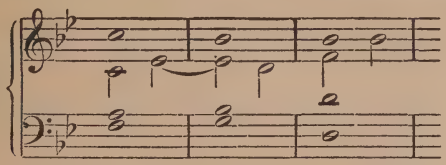
Durch die Quinte *g—d* im Baß und Tenor des drittletzten Taktes war der vollkommene Schluß nur durch zwei Akkorde zu bewirken, *b*.

66.



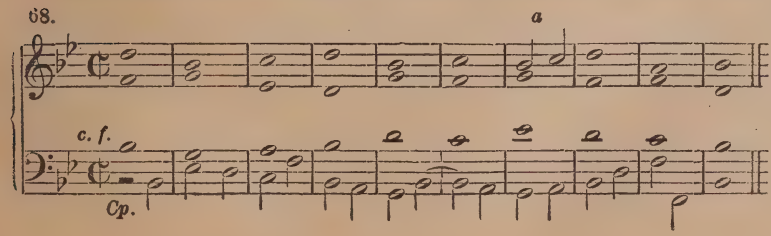
Von den Quintenfolgen (*a*) zwischen Alt und Baß auf gutem Taktteil gilt dasselbe, was bei dem Beispiel 41 über die Oktavenfolgen gesagt ist. Die dazwischengeschobene Terz bildet zwar die Septime des Akkords, doch sind die Quinten schon deshalb zu tadeln, weil sie sehr leicht vermieden werden können auf diese Weise:

67.



Wir lassen noch ein Beispiel mit dem Kontrapunkt im Baß folgen.

68.



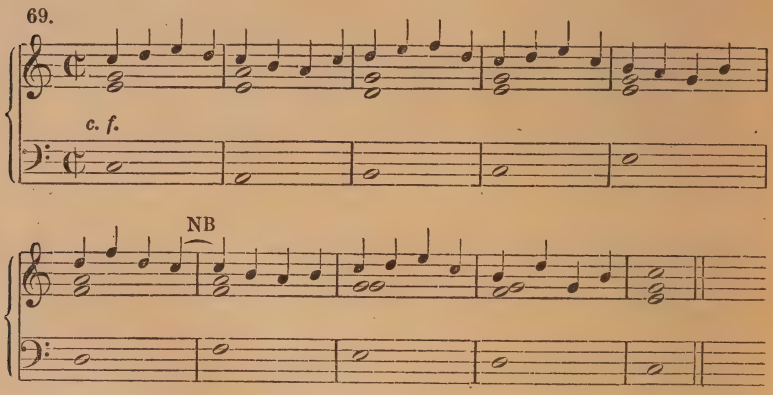
Da die Baßführung nicht selten in Sprüngen ausgeführt werden muß, so ist jede diatonische Fortschreitung als Abwechslung erwünscht, wenn sie mit so leichten Mitteln ausgeführt werden kann, wie bei *a*. Der dadurch erscheinende Akkord $a^{0}{}_{7}$ wird klar sein.

Viertes Kapitel.

Der Kontrapunkt in Vierteln zu einer ganzen Note.

Durch die Bewegung in Vierteln wird eine Stimme reichere Gestaltung und mehr melodische Führung annehmen. Die sehr abgemessene Bewegung wird aber hier mehr, als anderswo, eine gute Bildung und Abwechslung verlangen. Das Verfahren der meisten Anfänger bei diesen Arbeiten, wonach sie nach einer gegebenen harmonischen Grundlage die auszuführende Stimme mit gewissen Figuren versehen und dieselben, so gut es gehen will, miteinander in Verbindung bringen, wird keinen guten Kontrapunkt hervorbringen. Wenn sich auch der Ungeübte anfänglich wird helfen müssen, wie es geht, so muß er doch dahin streben, sich nach und nach von der bloßen Figurenbildung zu befreien und die Arbeit als ein wohlgebildetes Ganzes zu vollenden suchen. Ein Beispiel soll dies näher erläutern. Wir legen die Arbeit Nr. 47 zum Grunde und führen sie mit Vierteln im Sopran aus und zwar zuerst in folgender Weise:

69.

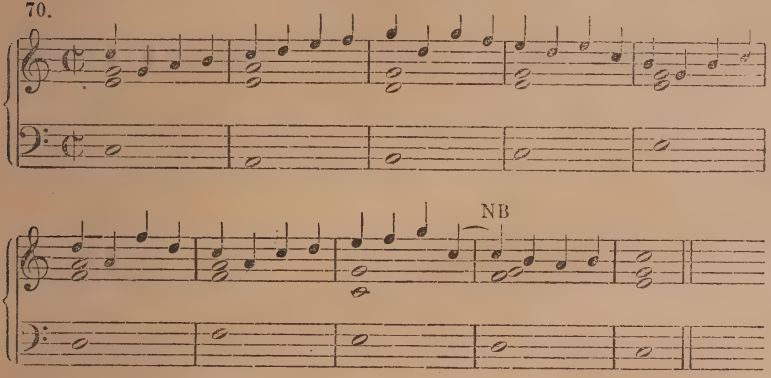


In dieser Probe läßt sich kein Fehler gegen die Stimmenführung, außer bei NB, nachweisen; die Behandlung der durchgehenden Noten ist sogar nach den strengen Regeln mancher Lehrer, wovon Seite 47 u. 48 in der Anmerkung gesprochen wird (über die Stelle bei NB werden wir später sprechen), und doch ist sie höchst armselig

und unbeholfen anfängerisch, weil die vorgeschriebene Note der Vorlage zu ängstlich aufgesucht und festgehalten, und weil die Bildung der Figuren zu einförmig und unfrei ist.

Dieser Arbeit stellen wir folgende gegenüber:

70.



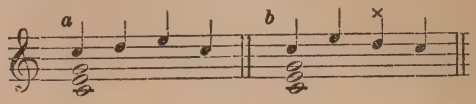
Bei aller Strenge in der Fortschreitung bewegt sich hier die Stimme frei, nicht ängstlich den ursprünglichen Anfangston im Takte aufsuchend, ja ihn auch wohl durch einen andern ersetzend, wie im 3., 4. und 8. Takte; die Figuren bringen Abwechslung und ihre Verbindung stellt ein ungestört fortschreitendes Ganzes her. Die Vergleichung beider Arbeiten wird in etwas darlegen, was wir unter einer guten freien kontrapunktischen Stimme verstehen.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen haben wir zunächst die Grundsätze und Regeln zur Bildung solcher Stimmen festzustellen. Sie sind kurz folgende:

1. Die Anfangsnote jedes Taktes muß stets eine harmonische sein.
2. Ausnahmsweise kann — zur Abwechslung — ein gut vorbereiteter Vorhalt oder eine gut eingeführte Wechselnote benutzt werden, über deren beste Einführung später zu sprechen ist.
3. Sonst können überall Durchgangs- und Wechselnoten benutzt werden, wenn sie stufenweise ein- und ausgeführt werden. Einzelne und besondere Ausnahmsfälle werden später angeführt.

Anmerkung. Andre stellen noch die Regel auf, daß auch das dritte Viertel eine konsonierende, also eine harmonische Note enthalten soll, eine Beschränkung, die schon deshalb überflüssig ist, weil jene Autoren, wie in einem neueren Buch der Art, nachträglich doch noch erklären: man kann auch auf dem dritten Viertel eine Durchgangsnote setzen, und unzweckmäßig deshalb, weil sie manche sehr brauchbare Figur ausschließen würde. So ist beispielsweise die Arbeit in Nr. 69 zum nicht geringen Teil des-

halb so stümperhaft ausgefallen, weil diese Regel ängstlich beobachtet worden ist. Die Wirkung, welche die dissonierende Note auf dem dritten Taktteil hervorbringt, macht die Figur in vielen Fällen interessanter, als eine andre nach jener unnötig beschränkten Regel: man vergleiche *a* und *b*.

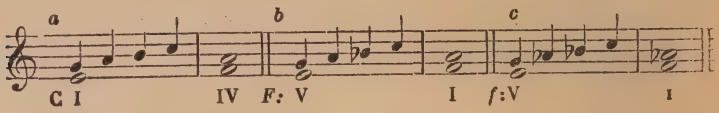
71. 

Bei dieser aufgelegten Beschränkung muß man die Liberalität bewundern, mit der die Alten sich eine Freiheit bei einer Wechselnote gestatteten (von manchen aus Pietät gegen Fux, der zwar nicht der Erfinder, aber wohl der erste ist, welcher von der Sache handelt, die Fuxische Wechselnote genannt). Über das Wesen derselben wird an Ort und Stelle zu sprechen sein.

Über den Gebrauch der Durchgangs- und Wechselnoten (Harmonielehre, S. 121) sei noch folgendes bemerkt.

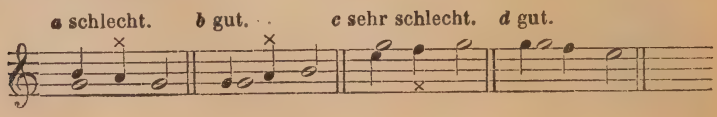
Die Durchgangsnoten sind natürlich diatonisch zu bilden, doch darf ausnahmsweise auch einmal eine Durchgangsnote chromatischer Natur angewandt werden, sofern dieselbe ein rein harmonisches Verhältnis schafft. Doch kann eine solche Note, wie im ersten Takte des Beispiels Nr. 83, nur am Schlusse des Taktes und nur bei vollkommen naturgemäßer Fortschreitung der Stimmen erscheinen.

Bei der Bildung der Durchgangsnoten hat man sich im allgemeinen nach der Tonart zu richten. So werden sie in der Tonart *C*dur wie bei *a*, in *F*dur wie bei *b*, in *F*moll wie bei *c* sich bilden lassen:

72. 

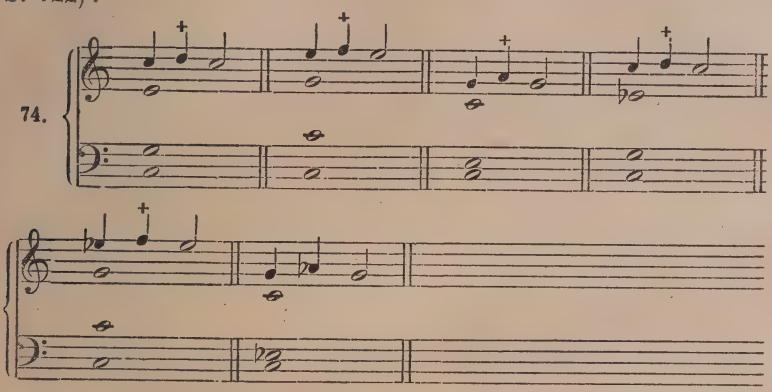
Doch faßt das musikalische Gefühl öfters den Dreiklang als tonischen auf und Bildungen wie bei *a* werden daher da erscheinen, wo man eigentlich andre erwartet. Ausführlicheres darüber ist weiter unten auf S. 58 bemerkt.

Beim Gebrauch von Durchgangsnoten hüte man sich auch, sie zu nahe einer liegenden Stimme und in der Richtung nach dieser Stimme hin zu bringen, während sie im entgegengesetzten Falle ganz gut zu heißen sind.

73. 

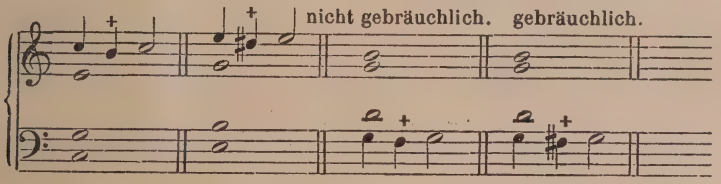
Was Wechselnoten betrifft, so werden sie oberhalb der Harmonienoten diatonisch gebildet (s. Harmonielehre, S. 122):

74.



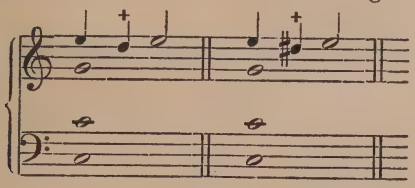
Wechselnoten unterhalb des Grundtons werden jetzt fast immer durch eine kleine Sekunde gebildet:

75.



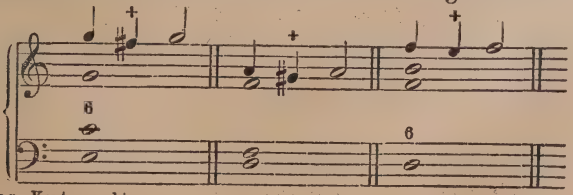
Wechselnoten unterhalb der kleinen Terz werden durch eine kleine Sekunde gebildet. Wechselnoten unterhalb der großen Terz können sowohl durch eine große als durch eine kleine Sekunde gebildet werden:

76.



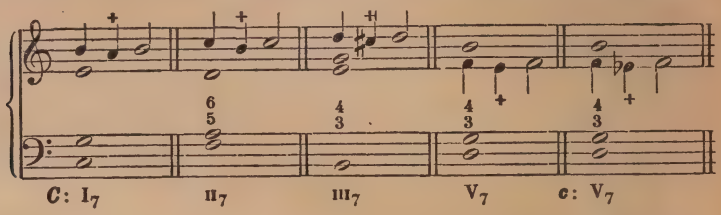
Die Wechselnote unterhalb der Quinte wird dagegen stets durch eine kleine Sekunde gebildet:

77.



Die Wechselnote unterhalb der großen Septime wird sehr selten vorkommen, da die große Septime fast immer durchgehend erscheint. Die Wechselnote unterhalb der kleinen Septime wird meistens durch eine kleine Sekunde, unterhalb der Dominantseptime aber diatonisch gebildet.

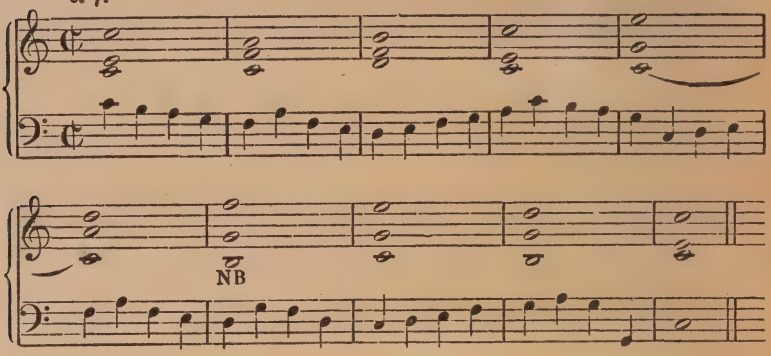
78.



Wir gehen nun zur Darstellung einiger Beispiele, um die obigen Regeln zu erproben und über etwaige Ausnahmen Erklärungen zu geben.

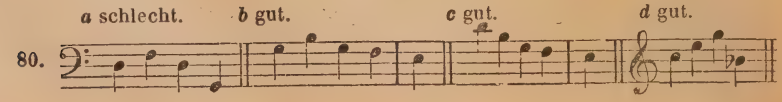
Wie der Sopran hinreichend Raum zu freier Bewegung hat, so hat es auch der Baß; es soll hier ein Beispiel folgen.

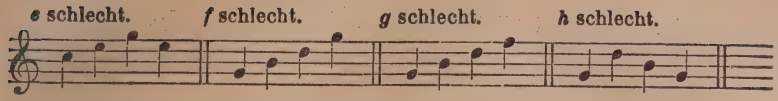
79. *c. f.*



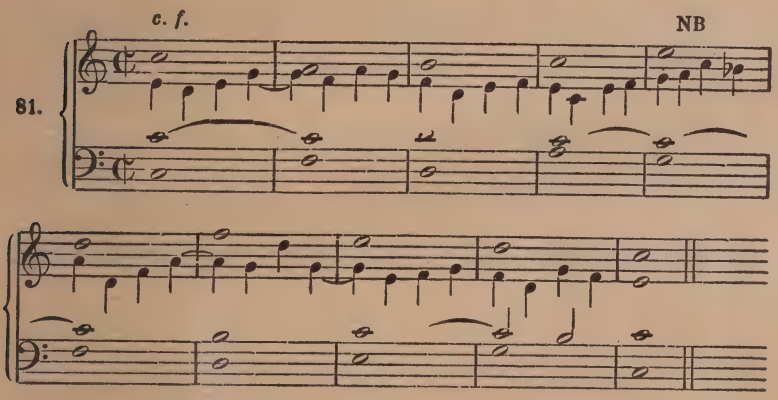
Figuren der Art, wie bei NB, sind nicht zu empfehlen; besser sind sie, wenn die Septime an letzter Stelle kommt, Nr. 80 *b*, *c*, *d*.

Überhaupt hat man sich vor den Figuren, die einen gebrochenen Akkord bilden, zu hüten; sie sind nur selten, zur Abwechslung, zu verwenden. Siehe Nr. 80 *e*, *f*, *g*, *h*. Eine gute kontrapunktische Bildung wird mehr diatonische Fortschreitungen enthalten, die überhaupt das melodische Element bilden.





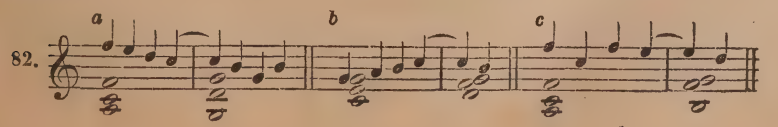
Die Bewegung der Mittelstimmen in Vierteln bietet nicht so viel Raum, und doch läßt sich bei einer guten Baßführung und günstigen Akkordstellung ein fließender Gesang herstellen. Wir versuchen es zuerst im Alt.

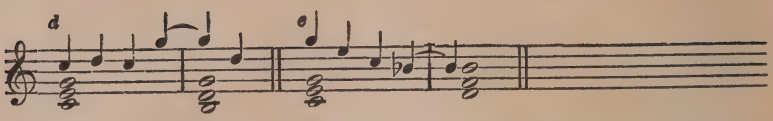


Bei NB ist die Durchgangsnote *a* sprungweise fortgeführt. Es ist dies ein Ausnahmefall, der unter günstigem Verhältnisse immer gut zu benutzen sein wird, und er erklärt sich einfach so, daß die Richtung *g a b*, also direkt in die Septime, dadurch unterbrochen ist, daß vorher die Oktave (*c*) eingeschoben wird. Es hat dieser Fall im umgekehrten Verhältnis Ähnlichkeit mit der später zu besprechenden sogenannten Fuxischen Wechselnote.

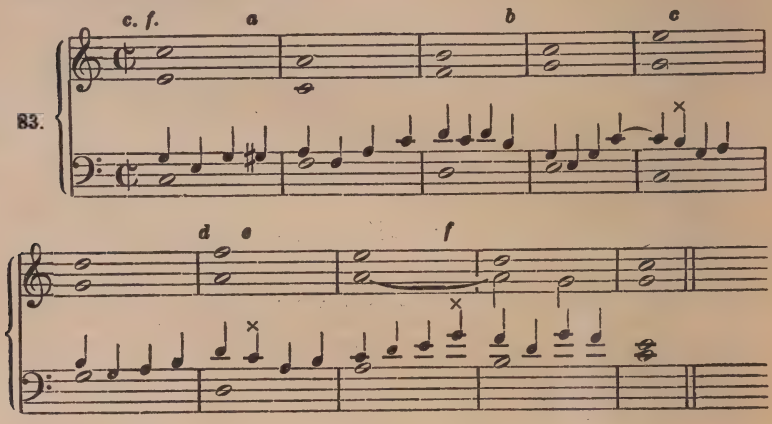
Die Einführung der Vorbereitungsnote zum Vorhalt suche man möglichst durch einen Sprung zu bewirken, wie im 1. Takte des Beispiels 81 (*e g*), ebenso im 6. Takte (*f a*); diatonische Fortschreitungen sind hier nicht günstig, am ungeeignetsten ist dazu die durchgehende Septime. Siehe Nr. 82 *a*, *b*, *c*.

Andre Bindungen sind hier weniger geeignet als bei halben Noten; sollen sie gelten, so wird ihre Einführung ebenfalls durch einen Sprung geschehen müssen, Nr. 82 *d*. Die Septime aber durch Bindung (auch ohne Vorhalt) liegen zu lassen, ist stets unstatthaft. Nr. 82 *e*. So ist die Stelle bei NB. im Beispiel 69 fehlerhaft und schlecht.





Um noch auf einige besondere Erscheinungen und häufig vorkommende Fehler aufmerksam zu machen, folgt hier ein Beispiel des Kontrapunkts im Tenor.



Zu *a*. Chromatische Durchgänge sind also, wie wir ausgeführt haben, nur ausnahmsweise zu verwenden. Der obige, als der erste in unsern Beispielen, ist an dieser Stelle unschädlich.

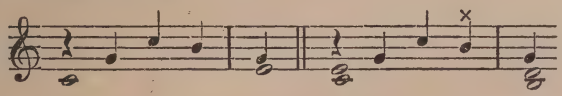
Zu *b* und *d*. An beiden Stellen findet sich ein Terzenschritt über den Taktstrich, über welchen zu sprechen ist. Ein flüchtiger Überblick über unsre vorstehenden Beispiele wird zeigen, daß der Zusammenhang, der melodische Fluß der Stimmenbewegung in Vierteln besonders darauf beruht, daß bei dem Akkordwechsel, über den Taktstrich die enge diatonische Fortschreitung erhalten ist. Ist nun auch ein Sprung an dieser Stelle nicht auszuschließen, so sind doch dabei, besonders in betreff des Terzenschrittes, die Umstände zu berücksichtigen, unter welchen ein solcher erscheint. Geht eine diatonische Fortschreitung vorher, wie bei *d*, so ist der Terzenschritt falsch, weil er den melodischen Gang zerreißt (man kann dies in allen Fällen beobachten); geht aber schon ein Sprung voraus, wie bei *b*, so ist auch ein zweiter Sprung gerechtfertigt. Daß die Stelle bei *b* nicht vorzüglich ist, liegt in dem ganzen Gang, *d h g e*, nicht in dem Terzenschritt allein.

Zu *c* und *e*. Hier kommen wir zu einer viel gebrauchten und viel besprochenen melodischen Wendung, die auch von uns nicht übergangen werden darf. Diese „Lizenz“ ist die früher erwähnte und von einigen so genannte Fuxische Wechselnote.

Über die Fuxische Wechselnote.

Bei dem schwankenden Begriff der Wechselnote in früherer Zeit darf man sich nicht wundern, wenn wir nach genauer Untersuchung diese Note gar nicht als Wechselnote, sondern als eine in ihrer Fortschreitung unterbrochene Durchgangsnote erkennen. Die Unterbrechung geschieht entweder von der 2. zur 3., wie oben an den Stellen *c* und *e*, oder von der 4. zur 1. Note des folgenden Taktes, z. B.

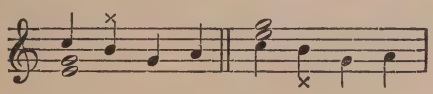
84.



Beide Arten unterscheiden sich in ihrer Bedeutung so wesentlich, daß von Gleichartigkeit gar nicht die Rede sein kann, so sehr sie sogar in neuern Büchern behauptet wird. Die alte Methode faßte derartige Erscheinungen immer nur als einfache Intervall-Verhältnisse auf, und kam bei der Erklärung derselben auf einen ziemlich mechanischen Weg. Versuchen wir die Bedeutung und den Wert solcher Eigentümlichkeiten nicht auf das bloße Intervall, sondern auf die ganze harmonische Grundlage zurückzuführen, so zeigt sich Nr. 83 *c* als ein *C*-Dreiklang, bei welchem eine Stimme (hier der Tenor) von der Oktave aus vermittelst der durchgehenden Septime stufenweise abwärts zu schreiten hat, diesen Gang aber unterbricht und zuvor die harmonische Quinte des Akkords einschiebt, hiermit aber zugleich — wenn man sich so ausdrücken darf — eine graziöse Schwenkung ausführt, um wieder aufwärts zu schreiten.

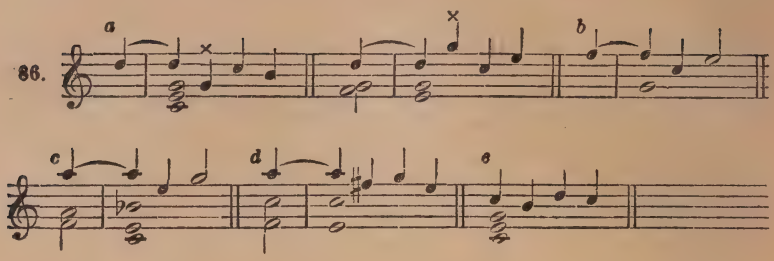
Anmerkung. Es muß dabei aufmerksam gemacht werden, daß durch die Stellung des Akkords diese ursprüngliche Septime auch zuweilen sich äußerlich als ein andres Intervall zeigt, z. B. als Quinte, Quarte:

85.



in gleicher Weise geschieht es in Nr. 83 *e*, mit dem *d-moll*-Dreiklang, welche Stelle milder klingt, als die erste, weil es sich hier um die kleine Septime handelt.

Man sieht, daß diese Unterbrechung einer regelmäßigen Fortschreitung — *mutatis mutandis* — auf gleiche Weise herbeigeführt ist, wie die bereits im Lehrbuch der Harm. S. 113 angeführte Unterbrechung der Auflösung eines Vorhalts. Auch hierbei ist die Quinte des Akkords als Zwischenton wieder geeigneter (*a*) als Grundton und Terz *b c*.

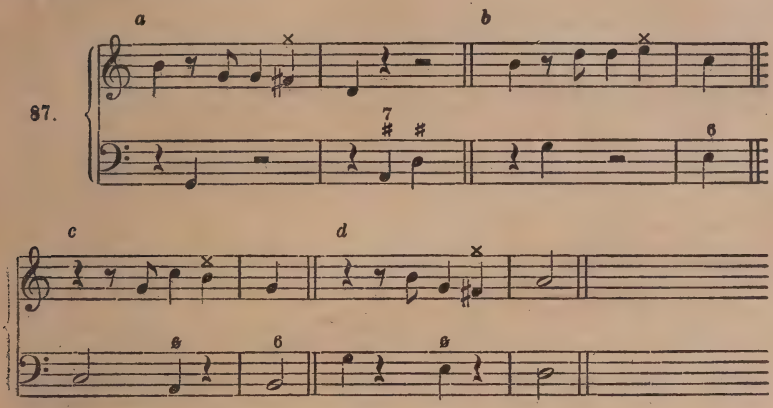
86.

Daß zu dieser Unterbrechung auch eine frei anschlagende Wechselnote unter Verhältnissen dienen kann, die, weil sie unterhalb steht, einen halben Ton mit dem folgenden bilden muß, zeigt das Beispiel 86 *d*.

Wir kommen nun zu dem zweiten Fall, zu der oben fälschlich so genannten Wechselnote auf dem 4. Viertel (84), die mit der ersten gleichbedeutend gehalten wurde, aber von ihr wesentlich verschieden ist, wie sich zeigen wird. Technisch, nach dem Intervall-Verhältnisse betrachtet, ist es freilich, wie oben, eine Septime, die, anstatt fortzuschreiten, einen Terzensprung macht, aber mit dem bedeutenden Unterschiede, daß diese notwendige Fortschreitung nachträglich hier gar nicht erfolgt oder erfolgen muß, wie es dort geschieht. Dort steht also, nehmen wir den besondern Fall 83 *c*, das durchgehende *h* mit dem später folgenden *a* in genauester Verbindung, hier (siehe Beispiel 84) aber das *h* mit dem nachfolgenden *g* in engster Beziehung. Ist dies aber, wie kaum zu widerlegen sein dürfte, der Fall, so stellt sich ein akkordliches Verhältnis zwischen beiden Tönen heraus, und es ist das *h* nichts andres, als eine Vorausnahme zum nächstfolgenden Akkord, was nach unsrer Ansicht einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Arten von Unterbrechungen darlegt.

Die Anwendung, welche man früher, zu Zeiten Palestrinas und andrer, von diesen Abbrechungen letzter Art machte, ist eine unserm Stile so fremde, daß man sie kaum, und nur mit besonderer Behutsamkeit zur Nachahmung empfehlen kann, sowenig als man sie dort als eine charakteristische Eigentümlichkeit vermissen könnte. Dabei ist freilich nicht zu denken, daß sie als Regel häufig vorkomme; man kann viele Tonstücke jener Zeit durchsehen, ohne ein einziges Mal ihre Anwendung zu finden, so daß solche Stellen immer nur als Ausnahmen gelten können. In welchem Sinne und mit welcher Anschauung die Alten diese Eigentümlichkeit einführten, ist freilich von Zeitgenossen nicht erklärt, wenigstens ist mir nicht bekannt, daß vor Fux dieser besondere Fall ausführlich behandelt worden ist.

Der beinahe einzige Fall, wo auch in der neueren Musik diese Note angewendet wird, ist im Rezitativ. Folgende und ähnliche Stellen finden sich oft.

87.

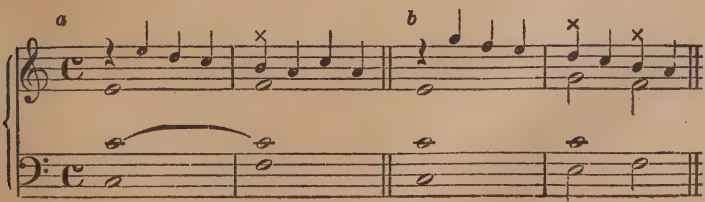


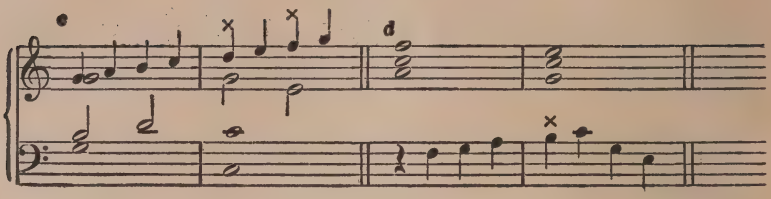
Wenn diese Note sich auch selten als Septime, wie bei *a*, zeigt, sondern mehr in ähnlicher Weise, wie bei *c*, so ist die Charakter-Ähnlichkeit mit *b* und *d*, die nichts andres sind als Vorausnahmen, doch unverkennbar.

Es ist Nr. 86 *e* noch eine Verwendung der Wechselnote gegeben, die allerdings mit dem Vorhergehenden nur in entfernter Verwandtschaft steht. Man kann nämlich die Wechselnoten zu einem Akkordton unterhalb und oberhalb hintereinander gebrauchen, um in denselben Ton zurückzukehren. Wenn auch gegen diese Art der Bewegung nicht viel einzuwenden ist, so ist doch ihre häufige Anwendung, als eine sehr wohlfeil zu erreichende Verzierungsfigur nicht zu empfehlen.

Noch haben wir einen Ausnahmefall zu erwähnen. Die Seite 47 gegebene erste Regel, wonach jeder Takt mit einer harmonischen Note beginnen soll, kann auch in solchen Fällen eine Ausnahme gestatten, wenn ein diatonischer Gang in derselben Richtung nicht unterbrochen werden soll, z. B.

88.

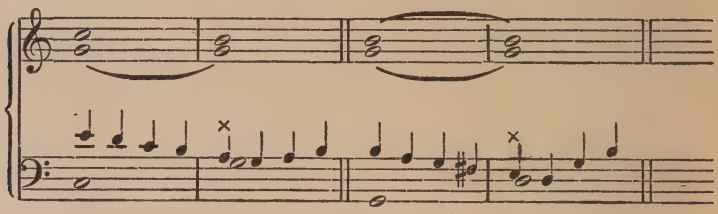




Die besondere „Anmut“, welche dieser Note von manchem zugeschrieben wird, beruht auf der engsten Verwandtschaft mit dem Vorhalt. Jede Wechselnote auf gutem Taktteil ist nichts andres als ein frei eingeführter Vorhalt; daher ist sie auch wie dieser an eine bestimmte Fortschreitung, gewissermaßen Auflösung, gebunden. Wie nun jeder echte Vorhalt von oben nach unten gebildet ist, so ist auch bei diesen Wechselnoten diese Richtung allein befriedigend, Nr. 88 *a*, *b*, während die Richtung nach oben selten gut zu nennen ist (*c*). Aber auch hier trifft genau zu, was über die Vorhalte von unten nach oben früher erwähnt wurde, daß sie nur bei der halben Stufe erträglich zu nennen und daher so am besten zu gebrauchen sind (*d*).

Beim Gebrauch dieser Wechselnoten auf gutem Taktteil hüte man sich ja, den Vorhalt dem Basse zu nahe zu bringen. Folgende Beispiele sind nicht zulässig:

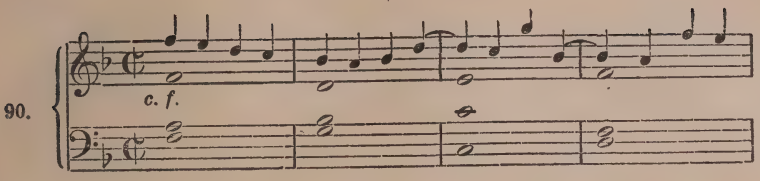
89.



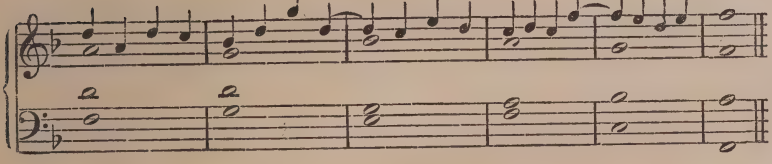
Es wird beim Studium des Kontrapunkts in diesen vorbereitenden Arbeiten nicht zweckmäßig sein, von diesen Freiheiten und Ausnahmen viel oder überhaupt Gebrauch zu machen, wenn man einen reinen und sichern Stil erlangen will; wir raten daher, diese und andre Eigentümlichkeiten zunächst ganz beiseite zu lassen, sich an das Einfache, Regelrechte zu halten; weitere Ausbildung bringt für Anwendungen von Ausnahmen später größere Sicherheit und reiferes Urteil.

Einige Beispiele mit dem bisherigen *Cantus firmus* in den Mittelstimmen sollen hier noch folgen.

90.

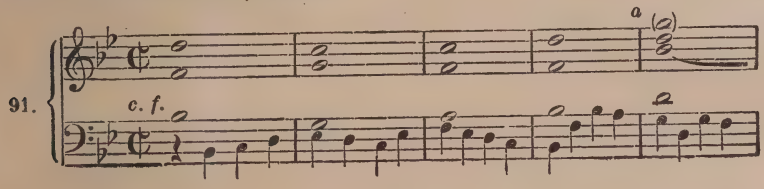


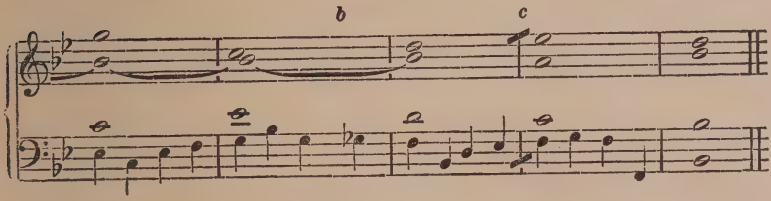
NB



Die Verdoppelung des Leittons bei NB ist bei der Wendung der Figur vollkommen gerechtfertigt.

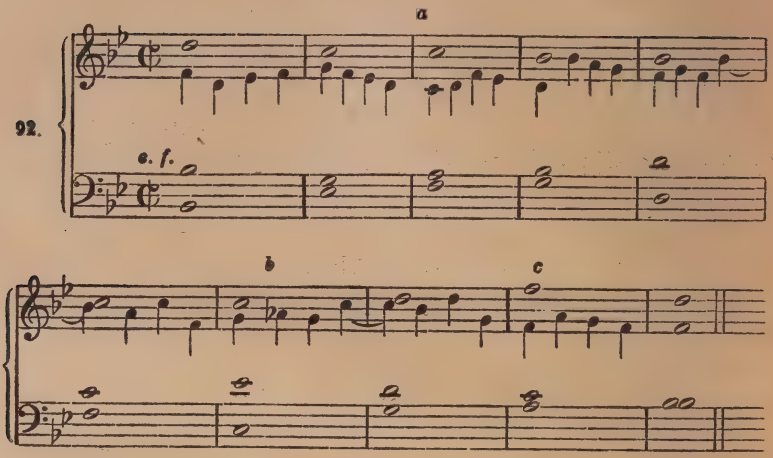
91.





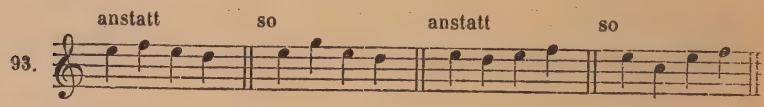
Will man bei *a* das *d* im Sopran nicht liegen lassen, so kann man *g* dafür setzen. Alt und Sopran machen dann einen weiten Sprung, der durch die Gegenbewegung des Basses ausgeglichen ist. Bei *b* ist *ges* ein vorzüglich zu nennender und sehr wohlklingender chromatischer Durchgang, es bildet den Septimenakkord der 2. Stufe in Moll, — also genau bezeichnet $B : II_7$ $b : II_7^0$. Die sehr zu tadelnden Septimenparallelen bei *c* sind durch das Auftreten des Grundtons mit der Septime in gerader Bewegung entstanden. S. Harml. S. 162 ff. Der Übelstand konnte durch die Gegenbewegung des Soprans und Alts gegen den Baß (zu *a* und *f*) vermieden werden.

Von dem Kontrapunkt in den Mittelstimmen soll noch ein Beispiel hier folgen.

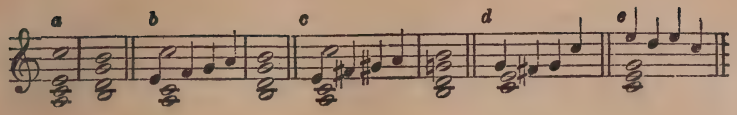


Bei *a* siehe die Bemerkung zu Nr. 81, 5. Takt

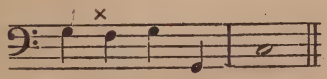
Bei *b* unsrer Arbeit gibt die Wechselnote *as* zu einer Bemerkung Veranlassung. Die Harmonie dieses Taktes ist *c moll*, nicht als Tonart, sondern als 2. Stufe von *B dur*, folglich würde diese Wechselnote streng genommen *a* sein müssen. Die von uns gewählte Wechselnote *as* ist in gewissem Sinne modern, die Alten schrieben sie nicht; sie nahmen dafür in solchen Fällen die harmonische Terz oben oder unten,



und es ist nicht zu leugnen, daß sie so besser taten. Heutzutage dürfen wir diese Wechselnote nicht ganz verschmähen und wenn sie da und dort an passender Stelle angebracht werden kann, ist nichts dagegen zu sagen. Nur wird es unserm harmonischen Sinn zusagen, wenn gewisse Figuren so gebildet werden, daß die Harmonie im Bereich des Taktes (gleichsam *inter privatos parietes*) gewissermaßen als tonischer Dreiklang gilt. Vgl. S. 48. In diesem Gefühl ist das *as* aus *c moll* angebracht. Ähnliches kann man bei andern Gelegenheiten beobachten. Nehmen wir an, die Harmoniefolge 94 *a* (einerlei, ob aus *C dur* oder aus *G dur* genommen) würde im Alt so ausgeführt wie bei *b*, ganz nach altem Muster, wie sie selbst in neuern Lehrbüchern hingestellt ist, so wird unserm Sinne eine solche aus der Haupttonart genommene diatonische Folge hier hart und fremd erscheinen, während die Folge bei *c* unsrer harmonischen Gewöhnung mehr zusagen wird.

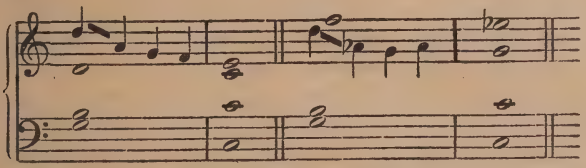
94. 

Über den Umstand, daß die Wechselnote unterhalb fast stets eine chromatische Erhöhung fordert, besonders bei der Quinte, während die Terz auch den diatonischen Ton verträgt, ist schon gesprochen worden. Siehe 94 *d e*. Dabei ist auf eine Eigentümlichkeit S. Bachs hinzuweisen, welcher diese Wechselnote bei dem Grundton, besonders in den Kadenzen, immer diatonisch bildete, z. B.

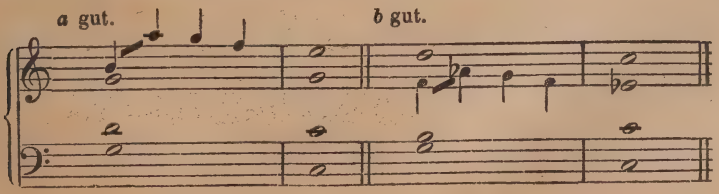
95. 

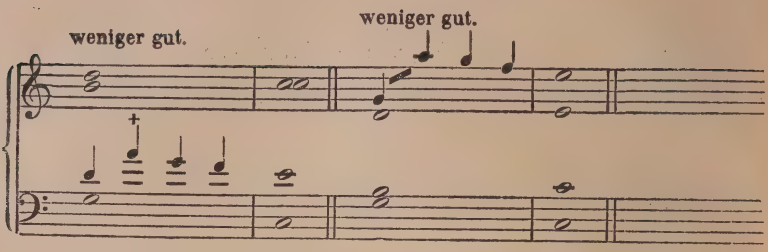
Bei *c* des Beispiels 92 gestattet die ungünstige Lage des Alts nur notgedrungen eine Bewegung. Dies wird mehr oder weniger immer da der Fall sein, wo die Grundstellung der Harmonien ein Liegenbleiben des Tones erfordert.

Der Sprung in die None ist nur bei dem Dominantdreiklang und dem Dominantseptimenakkord statthaft. Dieser Sprung darf aber nicht von oben nach unten erfolgen, etwa in folgender Weise:

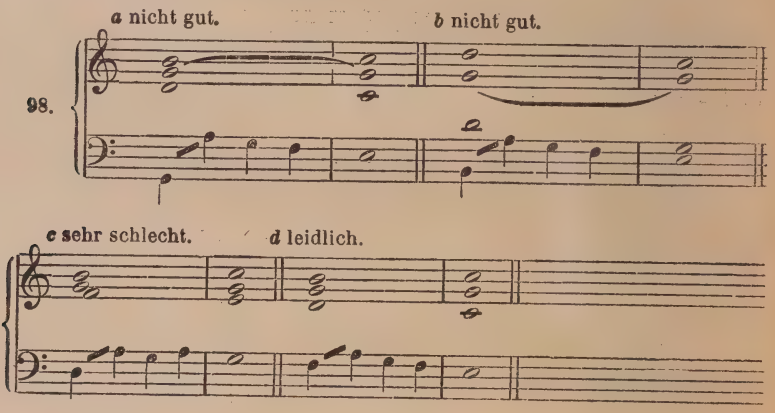
96. 

sondern stets von unten nach oben, am besten von der Terz oder der Septime aus. Weniger gut ist er von der Quinte aus, gleichfalls nicht zu empfehlen von dem Grundton aus:

97. 



Doch gilt das Gesagte nur von dem Sopran und den Mittelstimmen, für den Baß mache man von dem Sprung in die None keinen Gebrauch:



Beispiel *d* ist zwar nicht zu verwerfen, doch wird sich diese Figur mit Leichtigkeit durch eine andre ersetzen lassen.

Doch sei man im allgemeinen mit der Einführung der None auch im Sopran und in den Mittelstimmen vorsichtig.

Anmerkung. Bezüglich des Gebrauchs von in verschiedenen Stimmen gleichzeitig eintretenden Wechselnoten s. „Alfred Richter, Lehre von der thematischen Arbeit", S. 18 f.

Fünftes Kapitel.

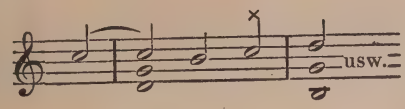
Der Kontrapunkt in Triolen und Sextolen.

Denen, die es gelernt haben, sich fließend in halben und viertel Noten zu bewegen, wird diese Art des Kontrapunkts nicht die geringste Schwierigkeit bereiten.

Was zunächst die Bewegung in Triolen anlangt, so folgen wir im allgemeinen den Regeln, die für den Kontrapunkt in Vierteln

maßgebend sind. Durchgehende Noten sind somit auch hier das Beste, um den natürlichen Fluß aufrecht zu erhalten; da sie nicht überall mit Leichtigkeit angebracht werden können, so empfiehlt es sich, hier öfters Vorhalte unter den bekannten Voraussetzungen (vgl. S. 51) anzubringen und dem Auflösungston dann die durchgehende Note folgen zu lassen:

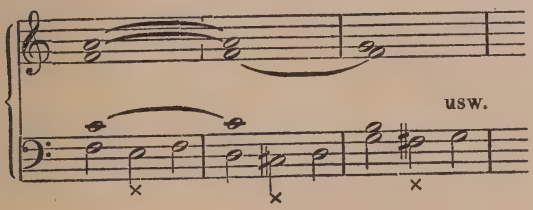
99.



Auch Wechselnoten auf gutem Taktteil (unvorbereitete Vorhalte) sind in solchem Falle am Platze (vgl. S. 55). Überhaupt darf von den sogenannten Freiheiten, vor deren allzuhäufiger Anwendung der Anfänger im 4. Kapitel gewarnt werden mußte (vgl. S. 56), bei diesen Übungen schon eher Gebrauch gemacht werden, da eine größere Fertigkeit und Gewandtheit in der Stimmenführung jetzt beim Schüler vorausgesetzt wird und es nicht zu leugnen ist, daß eben die gelegentliche Anwendung dieser Freiheiten dem Satze Reiz und Abwechslung verleiht.

Von dem Gebrauch von Harmoniefiguren ist abzusehen (vgl. S. 50): sie sind nur ganz ausnahmsweise und der Abwechslung halber anzubringen. Auch Wechselnoten auf schlechtem Taktteil empfehlen sich wenig, da sie stets mit großer Leichtigkeit angebracht werden können und ihre öftere Anwendung den Satz langweilig machen würde:

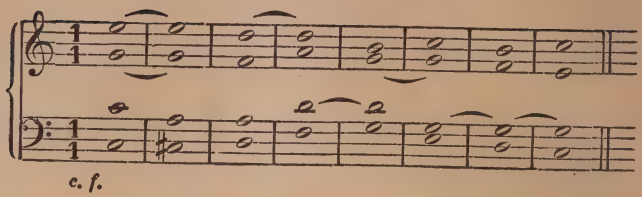
106.



Es werden also auch hier immer die sogenannten gemischten Figuren die besten sein, d. h. Harmonienoten mit durchgehenden oder Vorhalte mit Harmonienoten oder Vorhalte mit Harmonie- und durchgehenden Noten gemischt.

Schreiten wir zur Ausführung einer Aufgabe, bei der der Cantus firmus in den Baß gelegt ist und der wir zunächst folgende harmonische Grundlage geben wollen:

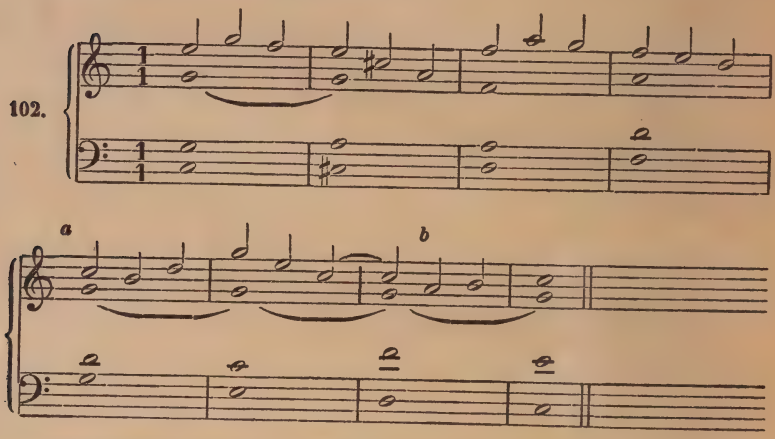
101.



c. f.

Hier die Bewegung im Sopran:

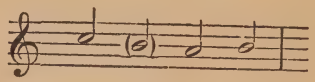
102.



Anmerkung. Ob wir Triolenbewegung oder solche in 3 halben Noten (dreiteiligem Metrum) annehmen ist natürlich ganz gleichgültig, da es in der Sache auf dasselbe hinauskommt.

Zur Ausführung folgende Bemerkungen: die Wechselnote bei *a* ist hier durchaus zu billigen und in solcher Weise, durch einen Lauf von oben angebracht, immer von vortrefflicher Wirkung. Der Sprung bei *b* aus dem Vorhalt *c* in die Wechselnote *a* läßt sich aus Zusammenziehung erklären:

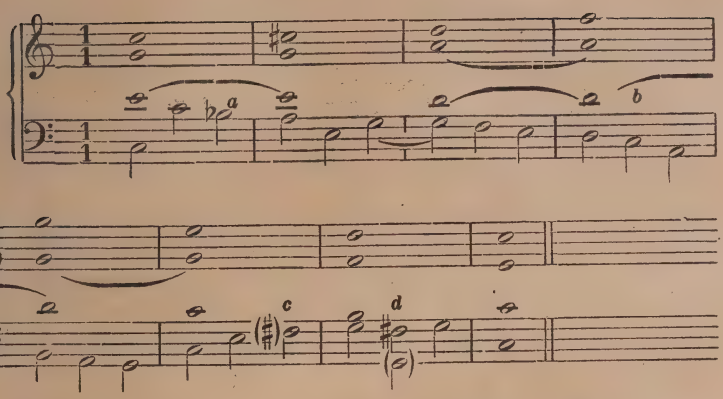
103.



Der Effekt ist auf jeden Fall ein vortrefflicher und der Sprung, falls wir, was allerdings nicht absolut notwendig ist, den Leitton an letzter Stelle bringen wollen, nicht zu vermeiden, es sei denn, daß wir *d* statt *a* einschieben wollten, was die Stelle keineswegs verbessern würde.

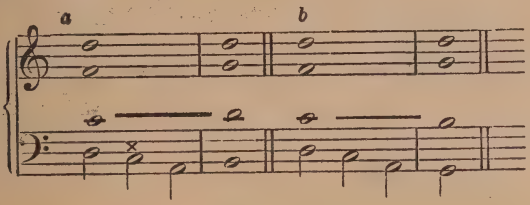
Folgt eine Arbeit mit der Bewegung im Baß, wobei der Cantus firmus in den Sopran gestellt ist:

104.



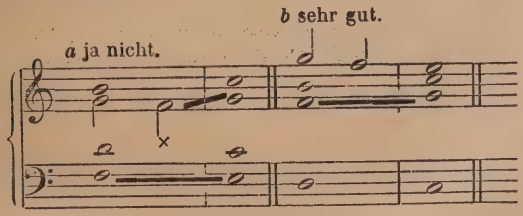
Statt des *b* bei *a* könnte ebensogut *h* stehen, doch zieht man in solchen Modulationsfällen die mildere kleine Septime vor. Wenn aus der Septime gesprungen wird, wie bei *b*, was übrigens nur mit der kleinen Septime geschehen kann, da die große zur Bildung von Harmoniefiguren untauglich ist, so muß die Auflösung auf der ersten Note im nächsten Takt erfolgen, wie auch hier geschieht. Das gilt auch für Fälle, wo die Septime in einer andern Stimme sich befindet, und Verbindungen, wie bei *a* im Beispiel 105, sind der bei *b* vorzuziehen:

105.



Die durchgehende Septime verträgt in solchen Fällen das Heraufführen noch weniger:

106.



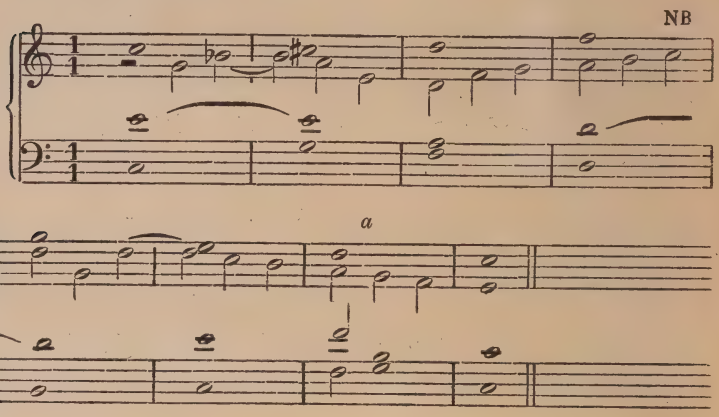
da sie ja ihren Charakter als durchgehende Note verlieren und den einer schlecht gebildeten Wechselnote annehmen würde. Ein ganz andrer ist aber der Fall bei NB im 4. Takte des Beispiels 107.

Das *c* ist daselbst heraufgeführt. Es ist aber hier kaum als Septime aufzufassen, sondern nur als durchgehende Note. Aber selbst wenn wir der Note die Bedeutung einer Septime zuerkennen wollen, so macht die Richtung von unten nach oben doch eine weitere Fortbewegung nach dieser Richtung nötig, zumal der Baß den Terzensprung herab macht und die Auflösung das Ohr durchaus befriedigt.

Zu *c* (Beispiel 104) ist zu bemerken, daß der Grundton im Baß und auch wohl in andern Stimmen, namentlich im Sopran, gern die Bedeutung einer Tonika annimmt, die sich heraufbewegende durchgehende Note mithin die Geltung des Leittons erhält. Notwendig ist, wie schon durch die Klammern ausgedrückt, diese Erhöhung keineswegs. Bei *d* ist die Einführung der Wechselnote das Einzige, was sich bietet, da eine andre Note als *g* an letzter Stelle hier nicht erscheinen kann. In die Oktave zu schlagen, empfiehlt sich nicht, da dieselbe Note dann dreimal vorkommt.

Hier die Bewegung im Alt:

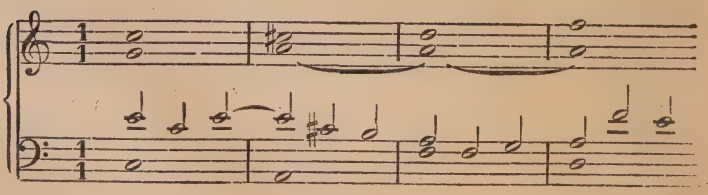
107.

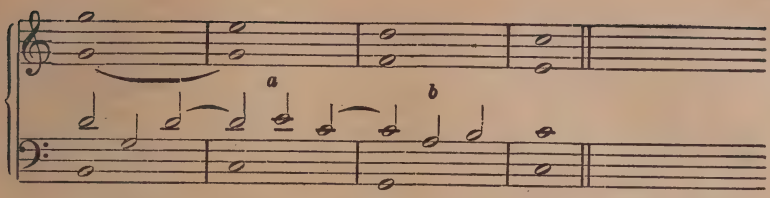


Bei *a* wechselt die Harmonie im Takte. Es geschah dies, um den Lauf abwärts nicht zu unterbrechen, sowie um die Monotonie, die durch Führung des Basses *c-g-c* entsteht, zu vermeiden.

Die Bewegung im Tenor:

108.

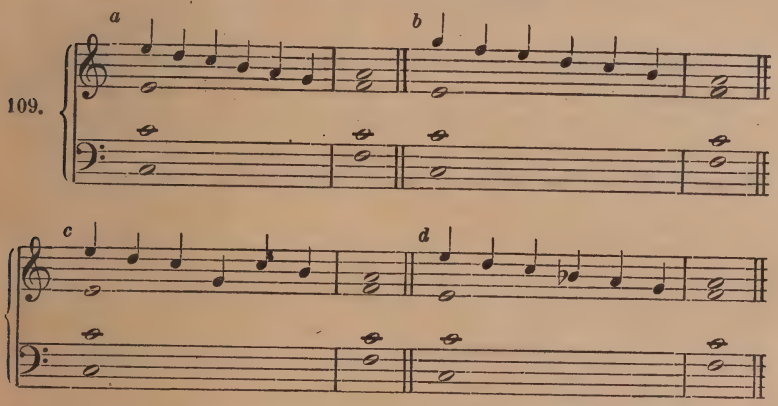




Das *e* bei *a* ist eingeschoben zwischen Vorhalt und Auflösung, ein öfters besprochener Fall (s. Harmonielehre S. 113). *g* wäre besser als *e*, doch wurde davon abgesehen, es hier anzubringen, da es im Takt vorher bereits sprungweise eingeführt wurde. Über *b* vergleiche den Fall *b* im Beispiel 102.

Was die Bewegung in Sextolen anlangt, so können wir uns ganz kurz fassen, da neue Regeln hier nicht aufzustellen sind. Die vierte Note im Takte (der dritten bei 4 Viertelbewegung entsprechend) braucht auch hier nicht notwendigerweise eine Harmonienote zu sein, da jedoch hier mehr Noten dazwischen liegen, dürfte etwas Vorsicht am Platze sein. Zu vermeiden ist, an 4. und an 5. Stelle zugleich durchgehende Noten anzubringen:

109.

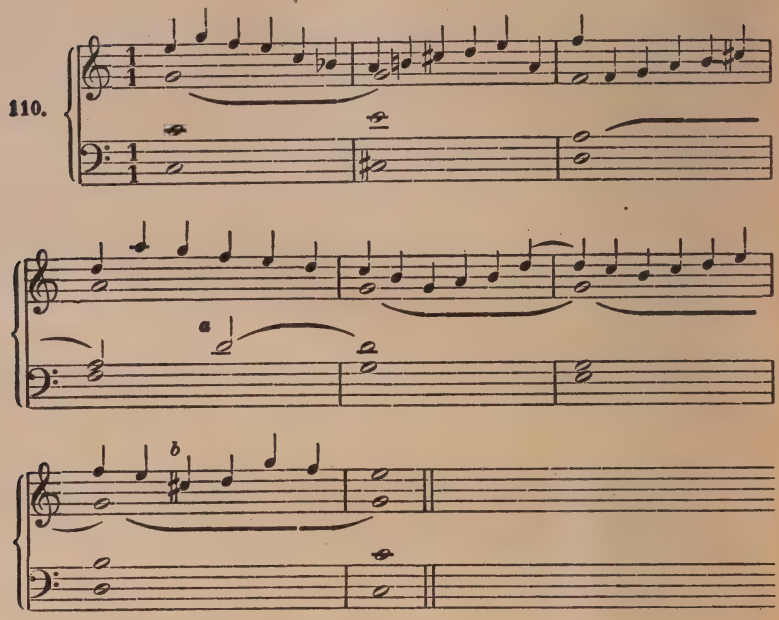


Beispiel *a* ist nicht zu empfehlen. Verbessert ist die Stelle bei *b* und *c*. Auch *d* ist ganz gut, da die kleine Septime akkordliche Bedeutung hat.

Folgen hier, um Raum zu sparen, nur 2 Beispiele mit der Bewegung im Sopran und Baß. Es ist auch hier gleichgültig ob wir 3 oder 2 halbe Noten im Takte als Grundlage annehmen, da dieser Unterschied nur den Spieler angeht, der natürlich in den verschiedenen Fällen verschieden markiert:

Hier die Bewegung im Sopran, mit dem *c. f.* im Baß:

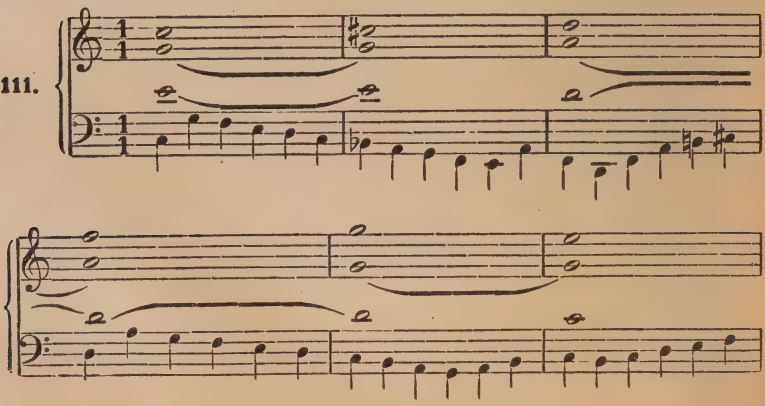
110.

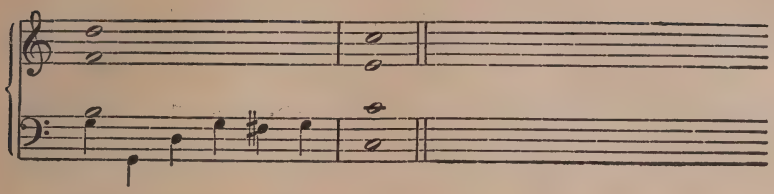


Bei *a* bewegt sich der Tenor in halben Noten, was für gewöhnlich zu vermeiden ist. Es geschah das hier, um die sonst entstehende verdeckte Quinte zwischen Baß und Tenor zu vermeiden. Bei *b* findet sich ein Sprung aus einer Durchgangs- in eine Wechselnote. Auch dieser Fall, der übrigens von guter Wirkung ist, läßt sich wie der unter 102*b* wiedergegebene aus Zusammenziehung erklären.

Nun die Bewegung im Baß mit dem *c. f.* im Sopran:

111.





Hier ist nichts zu bemerken.

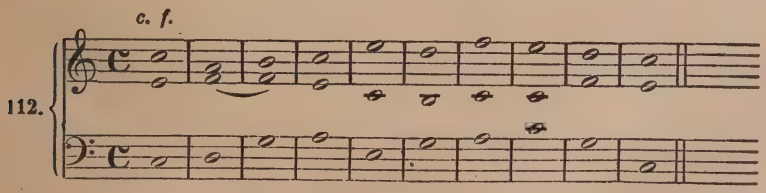
Sechstes Kapitel.

Der dreistimmige Satz zu kontrapunktischen Übungen.

Nachdem wir das Wesentlichste der Technik der metrisch-verschiedenen kontrapunktischen Stimmenbewegung beim vierstimmigen Satz kennen gelernt haben, wird hier nur das dem dreistimmigen Satz Eigentümliche hinzuzufügen sein.

Der dreistimmige Satz, obwohl er nicht überall die Harmonien vollständig erscheinen läßt, muß doch so gearbeitet sein, daß er nichts vermissen läßt, was zur Erkennung und Auffassung der Harmonien notwendig ist. Dies ist bei dem ungleichen Kontrapunkt leichter zu erreichen, als bei dem gleichen. Da bei dem letztern die Notwendigkeit der Stimmenschritte oft eine Unvollständigkeit der Harmonien zur Folge hat, so muß auf die Wahl der Akkorde und ihre gute und natürliche Verbindung große Sorgfalt verwendet werden. Dazu erhält die mittlere Stimme in der Regel einen weitern Raum für ihre Bewegung, der manche günstige Führung gestattet.

Welche Stellung der dreistimmige Satz zum vierstimmigen einnimmt, soll an einem Beispiel gezeigt werden. Wir wählen dazu Nr. 10 und bilden daraus einen dreistimmigen Satz mit Beibehaltung der Harmonien.



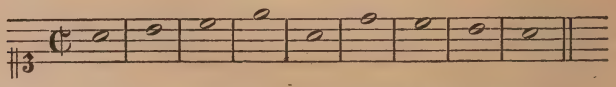
Eine Vergleichung dieser Arbeit mit der frühern wird zwar die Vollstimmigkeit, aber nichts wesentliches vermissen lassen. Es liegt in der Sache selbst, daß unter diesen Umständen die zweite

Stimme von der ersten sich oft weiter entfernen muß, als die früher angegebene Regel gestattet.

Ohne diese Vergleichung weiter zu verfolgen, sollen andre Beispiele das Besondere des dreistimmigen Satzes anschaulich machen, wozu wir, der Abwechslung wegen, einen neuen *Cantus firmus* wählen und zwar in *Moll*, welches bisher nicht berücksichtigt wurde.

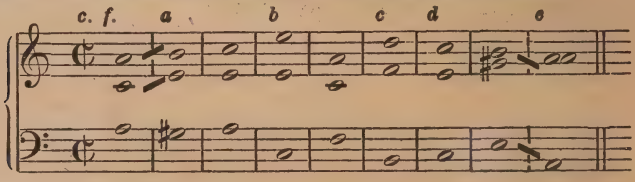
Aufgabe.

113.



Im gleichen Kontrapunkt soll eine Arbeit hier stehen.

114.



Verdeckte Quinten der Art, wie bei *a*, welche in ältern Büchern, besonders bei Benutzung der alten Kirchentonarten, als verboten galten, sind für unser heutiges System unbedenklich, ebenso wie im dreistimmigen Satz verdeckte Oktaven, wie bei *e*, durchaus fehlerlos sind.

Bei *b* zeigt sich der Akkord *c e*, als Folge von *a-c-e*, als nichts andres, wie Sextakkord, dessen Grundton *a* notgedrungen weggelassen ist, den aber das Ohr aus dem vorhergehenden Akkord noch vernimmt und festhält.

Die Benutzung des verminderten Dreiklangs bei *c*, der früher nur, und zwar sehr oft als Sextakkord zur Verwendung kam, kann dreistimmig recht gut in der Grundlage gebraucht werden; nur tritt er im obigen Beispiel etwas gespreizt auf; im vierstimmigen Satze ist er kaum und nur bei sehr günstiger Stimmenführung zu verwenden.

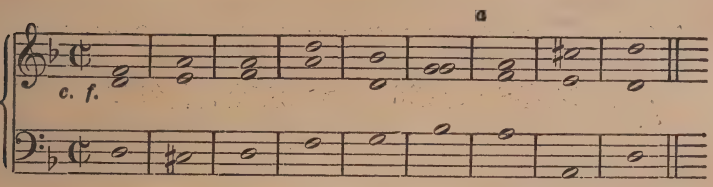
Der Akkord bei *d* ist etwas zweifelhafter Natur; er kann zunächst ein *C*-Dreiklang sein, wodurch der nächstfolgende Akkord in etwas querständiger Art erscheint, wegen der Folge *g*, *gis*, oder ein *a moll*-Dreiklang mit ausgelassenem Grundton, wofür aber die verdoppelte Terz keinen Ersatz gibt. Hier, im gleichen Kontrapunkt, läßt sich nichts Bestimmteres schaffen.

Die Kadenzbildung der dreistimmigen Sätze wird, wie bei *e*, meistens in den Einklang mit der Oktave führen. Da dies Anfängern sehr oft nicht vollkommen genug erscheint, so ist darauf

hinzuweisen, daß jede gekünstelte Führung, um für die Mittelstimme die Terz zu gewinnen, durchaus verwerflich ist und daß ein verdreifachter Grundton an dieser Stelle ganz vollkommen den Akkord repräsentiert.

Der *Cantus firmus* im Alt erscheint geeigneter in *d moll.*

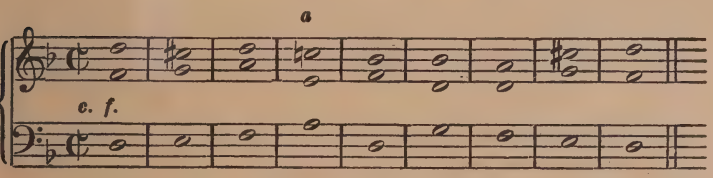
115.



Über diese Ausführung ist nur bei *a* zu bemerken, daß, wenn auch das Hauptelement desselben, die Quarte, fehlt, diese Akkordstellung den Quartsextakkord deshalb darstellt, weil im vorhergehenden Akkord das *d* enthalten ist, welches als Verbindungsglied dient.

Der *Cantus firmus* im Baß.

116.



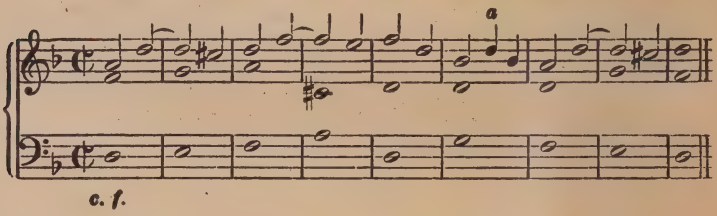
Zu *a.* Die äolische Tonart, aus welcher unsre Molltonart entstanden ist, kannte auf der siebenten Tonstufe keine Erhöhung, wie sie für unsern Gebrauch der Harmonien so häufig notwendig wird, nur bei den Kadenzbildungen mußte sie vorgenommen werden. Daher stammt auch die bei Moll noch gebräuchliche Vorzeichnung, die keine Erhöhung der siebenten Stufe andeutet. Soviel nun die moderne Harmonik diese Erhöhung verlangt, so gibt es doch Fälle, wo sie wegfallen kann oder auch muß. Die dritte Stufe, welche nach unserm System einen übermäßigen Dreiklang gibt, kann durch Weglassung der Erhöhung sehr gut auch ein Durdreiklang werden, also in der Tonart *d moll* statt *F a cis*, *F a c*, und muß es sogar werden, wenn der Ton *c* stufenweise abwärts führt. Gleicherweise kann in demselben Falle der Dominantdreiklang *A cis e* als *a c e* erscheinen, besonders bei der diatonischen Fortschreitung *d c b.* Unsre harmonischen Gewöhnungen, die unser Ohr für manche spröde und harte Fortschreitung nicht mehr so empfindlich sein lassen, lassen uns aber in vielen dieser Fälle

auch die Fortschreitung *d cis b* ganz natürlich erscheinen, die nur an obiger Stelle und überhaupt bei den kontrapunktischen Übungen nicht am Platze ist. Vgl. Harmonielehre S. 30.

Den Dreiklang der siebenten Tonstufe aber ohne Erhöhung zu bilden, also in *d moll* statt *cis, e, g — C, e, g,* wie es die alte Lehre in vielen dieser Fälle vorschreibt, bringt für unser Gefühl etwas so Fremdartiges, Ungefüges hervor, daß es nicht selten geneigt ist, eine Akkordbildung für einen Fehler zu halten, welche es nach älteren Prinzipien und Auffassung gar nicht ist. Es wäre dabei zu entscheiden, ob es zweckmäßig oder auch nur möglich wäre, derartige Akkorde nach ihrer frühern Bedeutung in unsre heutige Musik aufzunehmen. Unser modernes Tonsystem hat seine eignen Konsequenzen in sich, die Resultate der frühern Lehre in ältern Tonstücken sind als ihr eigne und notwendige zu schätzen.

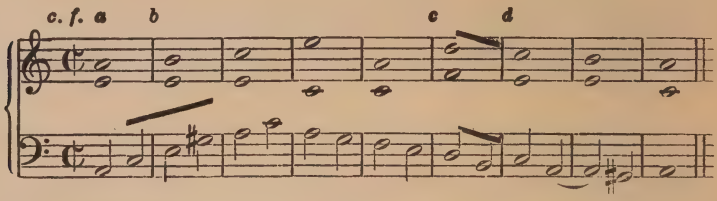
Von der Bewegung in halben Noten folgen hier einige Beispiele.

117.



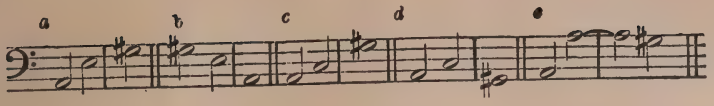
Hier ist nur bei *a* zu erwähnen, daß auch an geeigneten Stellen die Bewegung durch 2 Viertel, jedoch nur im 2. Taktteile, erhalten werden kann; doch muß man sich dieser Aushilfe nicht zu oft bedienen.

118.



Bei *a* und *b* zeigen sich am Anfang des Taktes leere Quinten. Kann man auch beim Anfang die leere Quinte anwenden, so darf es in der Folge nur im 2. Taktteil geschehen, nicht im ersten. Außerdem enthält die Stelle eine schlechte Baßführung, *a, c, e, gis.* Diese Fortschreitung durch einen ganzen Septimenakkord ist unmelodisch und deshalb zu vermeiden. Noch mehr tritt das Unmelodische einer solchen Führung zutage, wenn es vermittelst dreier Töne geschieht, z. B.

119.

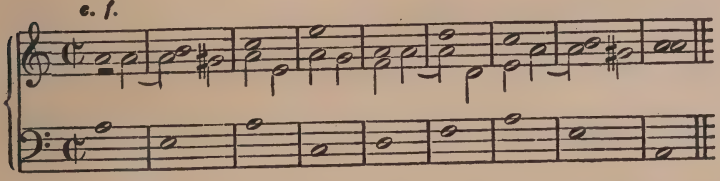


Durch Gegenbewegung lassen sich solche Schritte oft verbessern, wie bei *d*, die obige Stelle aber durch einen Anfang wie bei *e*.

Bei *c* und *d* im Beispiel Nr. 118 zeigt sich die schon früher erwähnte fehlerhafte Oktavenfortschreitung auf dem 1. Taktteil zwischen Sopran und Baß. Die nachschlagenden Quinten zwischen Alt und Baß würden unbedenklich sein.

Ein Beispiel mit der Bewegung im Alt ist folgendes:

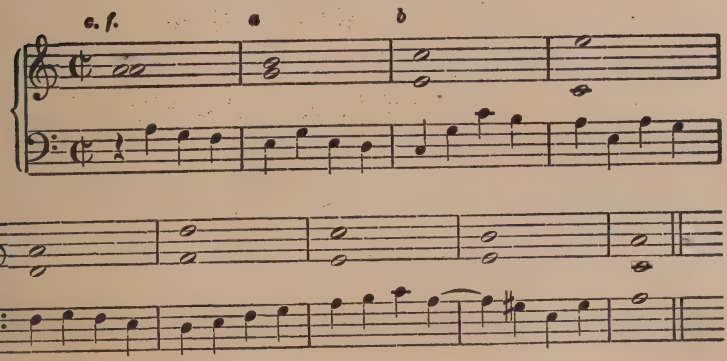
120.



Ebenso wie man im Einklang und der Oktave schließen kann, kann man auch beginnen. Sonst ist über dieses Beispiel nichts zu bemerken.

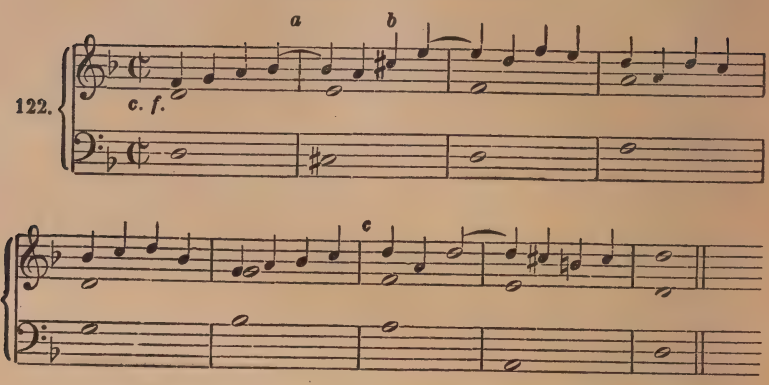
Der Kontrapunkt in Vierteln.

121.



Bei *a* und *b* muß auf die Bemerkung *a* zum Beispiel Nr. 116 verwiesen werden. Unsern harmonischen Gewöhnungen zufolge hören wir hier eher eine Modulation nach *C dur* in dieser Stelle, als die äolische Tonart.

Die Bewegung in der Oberstimme.

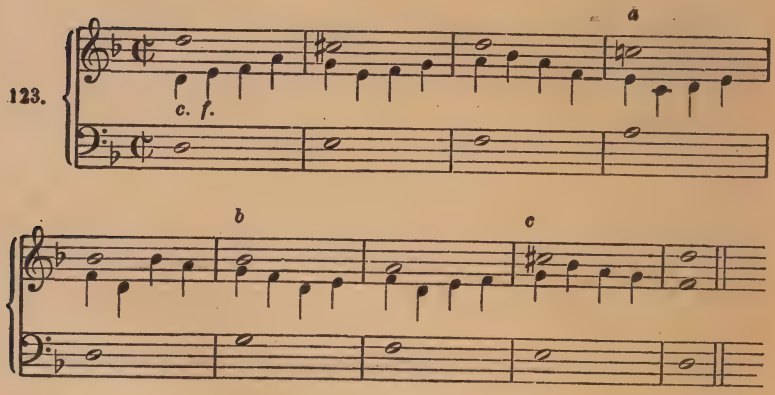


Die Bindung bei *a* ist nicht vorzüglich, weil sie nicht gut vorbereitet ist. Das *b* des ersten Akkords tritt diatonisch auf und nicht sprungweise, ist auch der eigentlichen Harmonie *d moll* fremd, wenn es auch als Konsonanz gilt.

Die Verdoppelung des Leittons *cis* bei *b* kann in der Mitte der Figur stattfinden.

Bei *c* ist die Bewegung unterbrochen, was bei der Vorbereitung eines nachfolgenden Vorhalts gut geschehen kann.

Die Bewegung in der Mittelstimme.



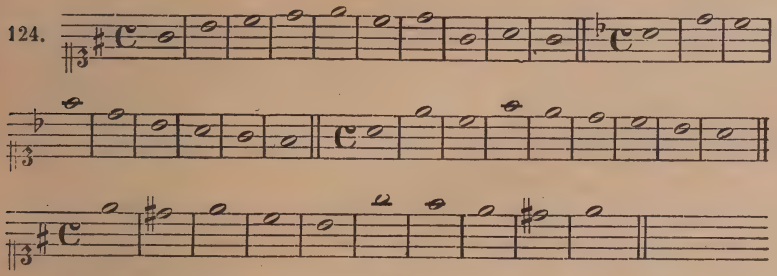
Bei *a* muß auf die Bemerkung Nr. 116, Seite 69 f. verwiesen werden.

Bei *b* siehe Seite 53 über die Fuxische Wechselnote.

Die Anwendung einer so gestellten Figur, wie bei *c*, wird man in ältern Lehrbüchern wohl nicht finden, ich wüßte aber keinen Grund, warum man etwas so Natürliches und Fügsames nicht gebrauchen sollte. S. S. 59 f. über den Gebrauch der None.

Die fleißige Übung im dreistimmigen Satze ist nicht genug zu empfehlen und es sollen, außer den früher gestellten Aufgaben, noch einige hier stehen.

124.



Diese im Sopran gestellten Aufgaben sind ebenso in den übrigen Stimmen, in entsprechende Tonarten transponiert, zu bearbeiten.

Siebentes Kapitel.

Der zweistimmige Kontrapunkt.

Wir kommen hier zu der ursprünglichen Kompositionsart, welche zunächst Veranlassung zu der Benennung „Kontrapunkt“ gab. Wie bereits in der Einleitung erklärt wurde, bildete die Hinzufügung einer zweiten Stimme zu einer bereits vorhandenen Melodie oder einem Gesange den Anfang einer künstlerisch-musikalischen Bearbeitung.

Wenn wir, entgegengesetzt dem bisher meistens befolgten Verfahren, den Kontrapunkt aus dem zweistimmigen Satze zu entwickeln, in dieser Art der Übungen eine andre Ordnung wählen, so geschieht es aus den früher (S. 15) angeführten Gründen. Später, wenn die akkordliche Bedeutung des einfachsten Satzes aus dem vollstimmigen richtig erkannt und geübt, die Beziehung zueinander klar ist, werden wir Veranlassung finden, davon abzugehen.

Anmerkung. Daß wir wiederholt auf die Verschiedenheit unsrer Methode mit der ältern zurückkommen, geschieht deshalb, um Mißverständnissen zu begegnen, und unsre Gründe immer klarer darzulegen. Man betrachte die Beispiele des zweistimmigen, selbst des dreistimmigen Kontrapunkts in ältern Lehrbüchern. Man findet da eine Sammlung von Intervallen, auch

gewissen vorgeschriebenen Regeln verbunden. Da findet man Terzen, Sexten leere Quinten und Oktaven untereinander, ohne daß überall die harmonische Bedeutung klar wird, nicht zu erwähnen, daß diese Intervalle einer inneren logischen Notwendigkeit, wie sie sich in richtig fortschreitenden Akkorden zeigt, in vielen Fällen entbehren. Daß eine solche Arbeit bei dem Mangel einer sichern Grundlage eine nur allzu mechanische sein muß, ist leicht zu erkennen, und weil sie unserm harmonischen Denken weder durch Vollständigkeit noch durch Fortschreitung vollkommen entsprechen kann, so kehren wir die Methode um und begründen und entwickeln den zweistimmigen Satz aus dem vierstimmigen.

Hier treten uns, anstatt Akkorde, nur Intervalle entgegen, die jedoch immer wieder den Begriff von Akkorden enthalten müssen. Terzen und Sexten repräsentieren den Dreiklang, Quinten und Oktaven, sowie die Primen werden selten dazu zu verwenden sein: jene, weil sie zu hohl und leer sind, diese nur an besonders geeigneten Stellen, wie am Anfang und am Schluß, selten in der Mitte des Stücks. Beim gleichen Kontrapunkt sind Dissonanzen: Sekunden (Quarten), Septimen (Nonen) sehr selten zu gebrauchen und nur bei vollkommener Vorbereitung, öfter jedoch beim ungleichen Kontrapunkt zu verwenden.

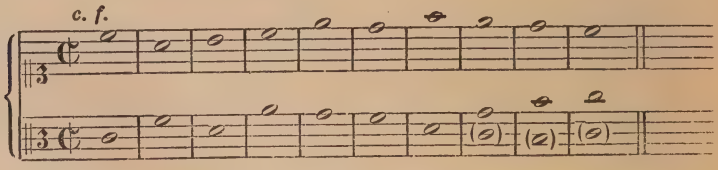
Zur Bearbeitung eines zweistimmigen Satzes stellen wir folgende einfache Regeln auf:

1. Die Intervalle sind so zu wählen und zu stellen, daß sich die Harmonie leicht erkennen und empfinden läßt;
2. verdeckte Quinten und Oktaven sind hierbei gänzlich zu vermeiden.

Das Verbot der verdeckten Quinten und Oktaven muß im zweistimmigen Satze am strengsten beobachtet werden, weil alle Verhältnisse der Stimmenfortschreitung offen liegen und keine andre Stimme da ist, welche gewisse Übelstände ausgleicht und verdeckt.

Wie der zweistimmige Satz sich zum vierstimmigen verhält, soll an dem frühern Beispiel Nr. 11 gezeigt werden, welches auf diese Weise auszuführen wäre*:

125.



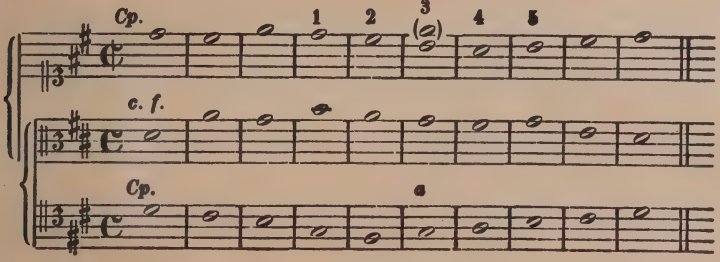
Man wird sehen, daß hier die ursprüngliche Baßführung in Nr. 11 ausreichend ist, um die Akkorde zu bestimmen; nur am Schluß sind einige Änderungen angebracht.

Aus obiger Arbeit ergeben sich noch folgende Vorschriften:

1. Der Anfang und das Ende bildet die Oktave oder der Einklang. Der Kontrapunkt der obern Stimme kann zum Anfang auch die Terz oder Quinte erhalten.
2. Terzen und Sexten geben den Akkord am deutlichsten; Quinten und Oktaven sind möglichst zu vermeiden.
3. Parallele Terzen- und Sextenfortschreitungen dürfen nicht zu viel in derselben Richtung folgen, man muß suchen, nach drei parallelen Fortschreitungen die Richtung wieder zu ändern.
4. Die vollkommene Schlußbildung ist die von der Terz (Dezime) oder Sexte zum Einklang oder zur Oktave.

Nach diesen Vorschriften arbeiten wir die nächsten Aufgaben. Der *Cantus firmus* ist in den folgenden Arbeiten auf das mittlere System gestellt, und gehört sowohl zu dem obern, als untern Kontrapunkt.

126.

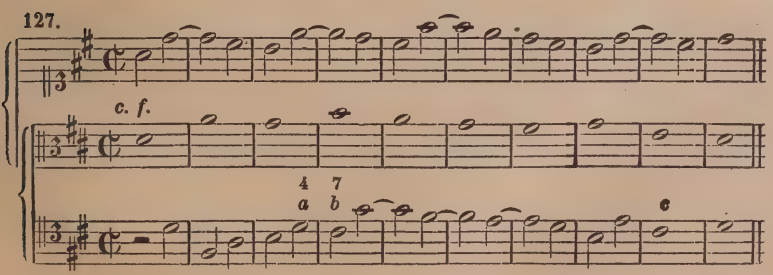


In bezug auf den obern Kontrapunkt ist zu bemerken, daß 5 Terzen nacheinander schlecht zu nennen sind; eine einzige Unterbrechung, etwa wie durch das eingeklammerte *e*, würde die Stelle sogleich verbessert haben.

Im untern Kontrapunkt ist bei *a* die Oktave benutzt, die hier bei stufenweiser Gegenbewegung weder unverständlich noch allzu leer erscheint; im übrigen bringt diese Stimme mehr Abwechslung und Selbständigkeit, als die obere. Die Akkord-Bedeutung wird wohl überall klar sein.

Eine Arbeit in halben Noten ist diese:

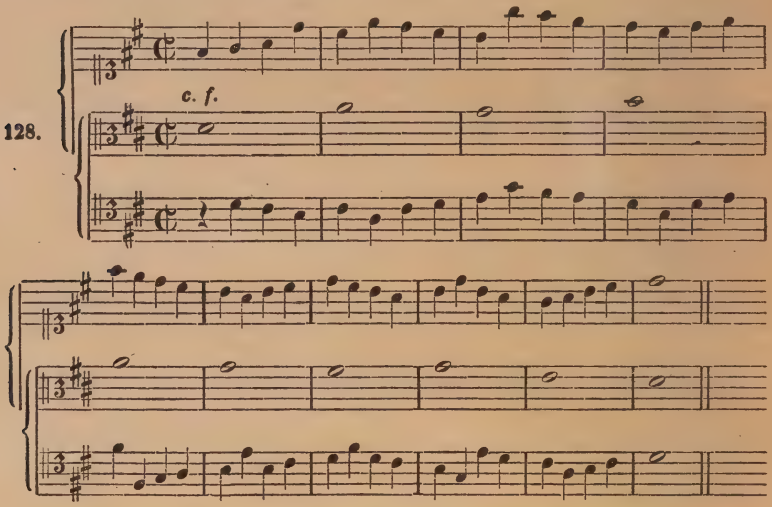
127.



Eine konsequente Steigerung durch fortschreitende Wiederholung zweier Takte, wie sie im obern Kontrapunkt in den ersten 6 Takten enthalten ist, kann stets nur erwünscht sein, wenn sie natürlich und verständlich ist. Der untere Kontrapunkt hat manches Bedenkliche. Eine nachschlagende Quarte, wie bei *a*, die im drei- und vierstimmigen Satze meistens gut sein wird, ist zweistimmig zu tadeln. Ebenso ist der Eintritt der Septime in der Art wie bei *b* nicht zu empfehlen; die verminderte Quinte ist dem zweistimmigen Satze angemessener als die frei anschlagende Septime. Diese Stelle hätte sich leicht so verbessern lassen, wenn vom dritten Takte an der Tenor auf folgende Weise geführt wird: *h e* (*d cis*) *fis d* (*h e*) usw. Bei der Schlußbildung sind zwei Noten nicht immer zu erreichen, weil oben wohl die frei anschlagende Quinte möglich ist, unten aber die frei anschlagende Quarte nicht (siehe bei *a*); man begnügt sich daher mit einer Note.

Eine Arbeit in Vierteln wäre folgende:

128.



Über diese Arbeiten ist etwas Besonderes nicht zu bemerken. Zur eignen Übung können frühere Aufgaben benutzt werden.

Wir gehen nun zu andern, höhern Aufgaben im Kontrapunkt über, und benutzen dazu die Bearbeitung des Chorals.

Zweiter Abschnitt.

Kontrapunktische Übungen zu höhern Aufgaben. Choralbearbeitungen.

Achtes Kapitel.

Bearbeitung im gleichen Kontrapunkt. Einfache Harmonie zum Choral.

Die Anwendung des gleichen Kontrapunkts wird uns zuerst eine einfache vierstimmige Harmonisierung des Chorals geben, die sich vielleicht nur dadurch von einer andern unterscheiden wird, dass sie sich in der Wahl der Akkorde nicht ausschließlich praktischen Zwecken unterordnet, — wie sie z. B. als Begleitung zum Gemeindegesang geeignet erscheint — ebenso wie sie auf das Ästhetische, da es sich nicht um die Bearbeitung eines bestimmten Textes handelt, nur insoweit Rücksicht nimmt, als es das Allgemein-Musikalische fordert.

Wahl der Akkorde.

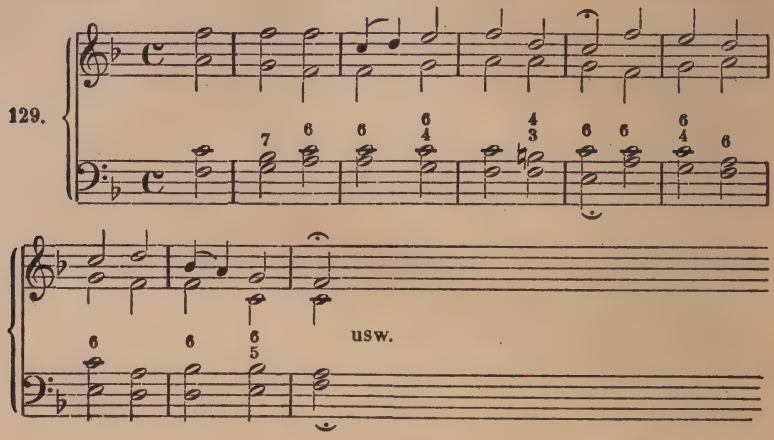
Jede gesuchte und gekünstelte Harmonisierung ist zu vermeiden; die Hauptdreiklänge (1., 4., 5. Stufe) der Haupttonart, sowie anderer Tonarten bei Modulationen werden hauptsächlich zur Verwendung kommen, die Nebendreiklänge mehr zur Abwechslung dienen und da, wo sie sich auf natürliche und ungezwungene Weise ergeben. Ebenso ist es mit dem Dominantseptimenakkord im Verhältnis zu den übrigen Nebenakkorden zu halten. Daß vor allem eine gute Baßführung, soweit dieser nicht selbst den *Cantus firmus* bildet, ein Haupterfordernis ist, wird aus den bisherigen Arbeiten sich bereits ergeben haben. Das Nötige über diesen Gegenstand soll hier bemerkt werden.

Diese Führung soll nicht nur eine korrekte, sondern auch eine kräftige sein.

Dies verlangt den öftern Gebrauch des Grundtones im Baß, schließt aus unmotiviertes Liegenlassen oder fortwährend stufenweise Bewegung dieser Stimme oder den zu häufigen Gebrauch gewisser Umkehrungen des Septimenakkords, sowie auch besonders des Quartsextakkords.

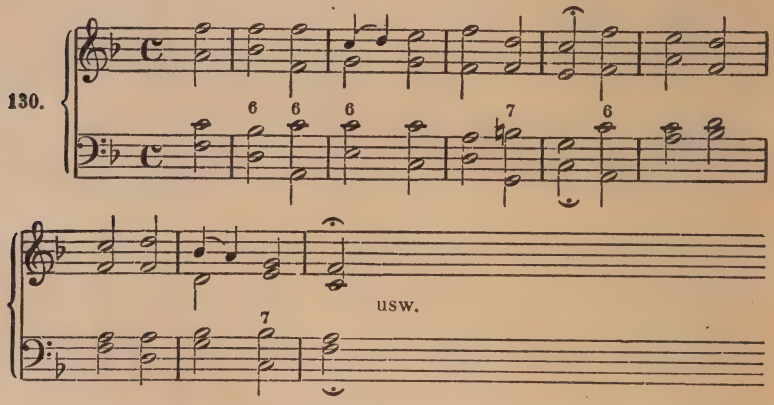
So würde folgende Harmonisierung zweier Verszeilen der Lutherschen Melodie „Ein' feste Burg" nicht gut zu heißen sein:

129.



Es zeigt sich hier nirgends ein Fehler gegen eine für Akkordverbindungen geltende Regel. Gleichwohl ist die Baßführung hauptsächlich infolge der vielen, obgleich stets korrekt eingeführten Umkehrungen und der stets stufenweise erfolgenden Bewegung, eine schwache und unsichere. Man vergleiche obige Bearbeitung mit der folgenden:

130.

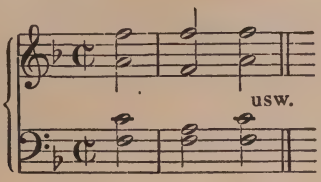


und man wird nicht in Zweifel sein, welcher von beiden man den Vorzug zu geben hat.

Die Benutzung derselben Note zweimal hintereinander im Basse braucht nicht vermieden, soll aber möglichst motiviert werden in der Weise, daß die erste Note als notwendige Vorbereitung für die andre gilt.

Wo diese Vorbereitung nicht sich als eine notwendige herausstellt, suche man ein Liegenlassen des Basses zu vermeiden. Indessen darf man auch hier nicht zu streng verfahren, da viel auf den Gang der Melodie ankommt. Nehmen wir obige Melodie und harmonisieren den Anfang so:

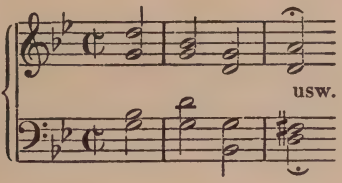
131.



so wäre das allerdings nicht gutzuheißen. Das dreimalige *f* wirkt monoton, da es bereits in der Melodie dreimal vorkommt.

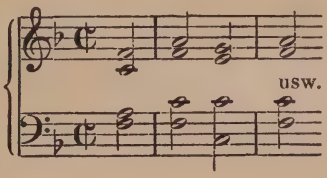
Gleicht aber der Cantus firmus durch eine melodische Wendung, ja mitunter nur durch einen bloßen Fortschritt den Mangel an Bewegung im Basse aus, so wird der Fall weit erträglicher, wie folgendes Beispiel beweist:

132.



Hier wird, wenn, was allerdings nicht notwendig ist, der tonische Dreiklang anfangen soll, die unmittelbare Wiederholung der Baßnote zur Notwendigkeit. In folgendem Beispiel:

133.



wird das *f* im Basse auf gutem Taktteil sofort wiederholt. Indes ist auch hier der Gang der Oberstimme melodisch genug, um den Mangel an Bewegung im Basse vollständig auszugleichen.

Der Rhythmus des Chorals.

Die rhythmische Gestaltung des Chorals macht die Bearbeitung desselben schon zu einer wesentlich andern, als die frühern Aufgaben, in welchen durch den einfachen Inhalt eines Taktes — durch

einen Akkord — sich weiter keine Gliederung zeigte, als die sich durch die Bewegung der kontrapunktischen Stimme ergab. Man mag nun den Choral in gerader Taktart — in $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$ oder $\frac{4}{4}$-Takt — oder in ungerader — $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$-Takt — notieren, immer wird sich die Eigenschaft des guten und leichten Taktteils geltend machen und besondere Rücksichten fordern. Der gute — akzentuierte — Taktteil muß in vollkommener Bestimmtheit und Reinheit auftreten, während der zweite — leichte — als Verbindungs-Übergangsglied zum nächstfolgenden mit diesem im engsten Verhältnis stehen wird, wodurch ihm zuweilen auch ein geringerer Grad von Bestimmtheit oder besser: Selbständigkeit zuteil wird.

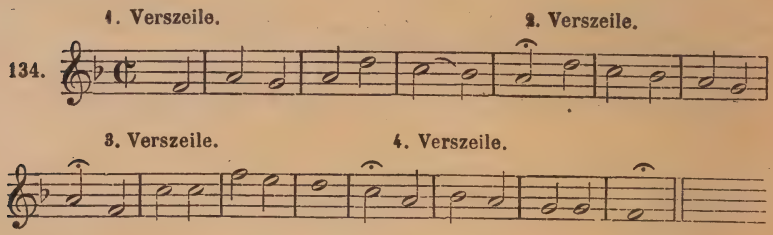
Anwendung der Kadenzen.

Der Choral als Ganzes besteht aus verschiedenen Abteilungen, deren Anzahl vom Texte, d. h. von der Anzahl der Verszeilen abhängt. Der erste Vers des folgenden Gedichts:

„Ach, bleib mit deiner Gnade
Bei uns, Herr Jesu Christ,
Daß uns hinfort nicht schade
Der Sünde Macht und List."

enthält 4 Zeilen, mithin muß die musikalische Behandlung desselben 4 in sich abgegrenzte und doch wieder in Beziehung zueinander stehende Abteilungen bringen:

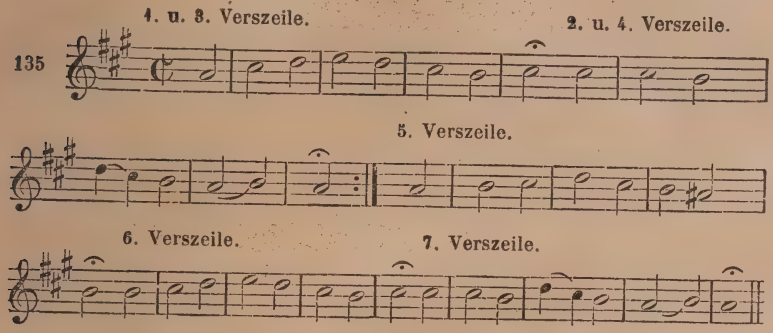
134.



Sehr häufig zerfällt der Choral in 2, selten in 3 Teile. Folgendes Gedicht:

„Allein Gott in der Höh' sei Ehr',
Und Dank für seine Gnade,
Darum, daß nun und nimmermehr
Uns rühren kann kein Schade.
Ein Wohlgefall'n Gott an uns hat,
Nun ist groß Fried' ohn' Unterlaß,
All Fehd' hat nun ein Ende."

zerfällt offenbar in 2 Gruppen von je 4 und 3 Verszeilen. Dies muß auch der Fall in der musikalischen Behandlung sein:



Der Choral besteht hier aus 2 Teilen: aus einer Gruppe von 2 Abteilungen, die wiederholt werden und den ersten 4 Verszeilen des Gedichts entsprechen, und einer Gruppe von 3 den 3 letzten Verszeilen zugute kommenden Abteilungen. Die Schlüsse dieser Abteilungen resp. Teile erheischen eine sorgfältige Behandlung. Ist in der Harmonielehre (Kap. 26) eine Erklärung aller Kadenzen sowie ihrer Einführung im allgemeinen gegeben worden, so sei in bezug auf ihre Verwendung in Chorälen noch folgendes bemerkt:

Der vollkommene Ganzschluß wird sich sowohl zum Abschluß einer einzelnen Verszeile als besonders auch eines Teiles (Gruppe von Verszeilen) vortrefflich eignen. Der Schluß des Chorals verlangt ihn in den meisten Fällen.

Der unvollkommene Ganzschluß läßt sich zum Abschluß einzelner Verszeilen vortrefflich verwenden. Auch seine Verwendung beim Schlusse des Ganzen oder einzelner Teile ist nicht auszuschließen. Einzelne Theoretiker früherer Zeit verwarfen den Schluß mit der Terz im Sopran. Doch läßt sich dafür kein plausibler Grund angeben. Allerdings muß der unvollkommene Ganzschluß mit der Terz im Sopran als eine wesentlich moderne Errungenschaft bei der Bearbeitung der Choräle in den alten Kirchentonarten, als dem Charakter dieser Tonarten wenig entsprechend, mit großer Vorsicht angewandt oder am liebsten ganz vermieden werden.

Der Halbschluß dient trefflich zum Abschlusse einer einzelnen Verszeile, vorausgesetzt, daß der Anschluß der nächsten in gehörig motivierter Weise

erfolgt. Zum Abschlusse eines Teils oder des Ganzen eignet er sich aber nicht. Eine Ausnahme davon machen, wie wir später sehen werden, gewisse Choräle in alten Kirchentonarten.

Auch der Trugschluß kann mitunter zum Abschlusse einzelner Verszeilen dienen unter derselben Voraussetzung, die bei dem Halbschlusse geltend gemacht wurde. Seine Verwendung zum Abschlusse einzelner Teile oder des Ganzen ist, wie es in der Natur der Sache liegt, unmöglich.

Der Plagalschluß findet vortreffliche Verwendung am Schlusse des Ganzen, wo ihn, wie wir später sehen werden, die Eigentümlichkeiten gewisser alten Kirchentonarten, namentlich der mixolydischen bedingen. Zum Abschlusse einzelner Verszeilen oder selbst einzelner Teile, ist er aber wenig geeignet, da er dann seinen eigentlichen Charakter verliert und die Bedeutung eines Halbschlusses annimmt.

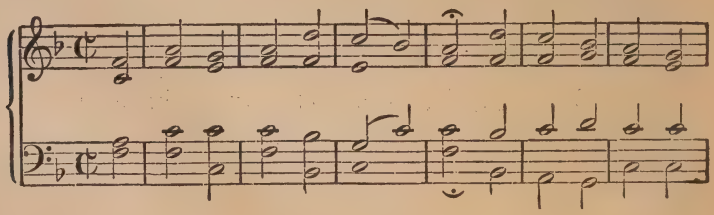
Der Schluß vermittelst des verminderten Dreiklangs kommt aus bereits entwickelten Gründen ziemlich selten vor, doch macht ihn der Gang mancher Melodie zur Notwendigkeit.

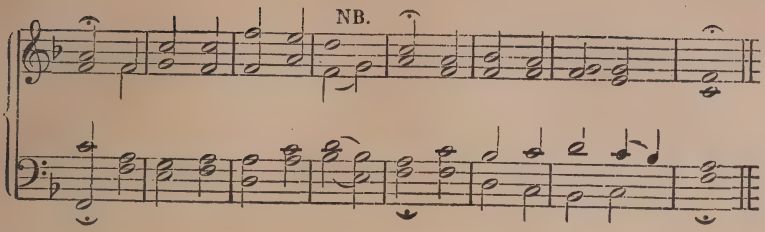
Modulationen.

Es hängt dieser Gegenstand auch mit dem vorigen zusammen, da Modulationen und Kadenzen oft, wenn auch natürlich nicht immer zusammenfallen.

Als ein aus mehreren Verszeilen resp. Teilen bestehendes, größeres Ganze gestattet der Choral wie jedes andre Musikstück Ausweichungen nach andern Tonarten. Eine Bearbeitung von Anfang bis Ende in derselben Tonart würde Monotonie erzeugen und große Beschränkung in der Wahl der Harmonien auferlegen. Meistens sind diese Modulationen in der Melodie selbst begründet. Es gibt zwar Choräle, bei denen dies nicht der Fall ist. In vielen andern wiederum lassen sich Modulationen durch eine geschickte Bearbeitung umgehen. So wird die Melodie „Ach bleib mit deiner Gnade“ (134) folgende Bearbeitung finden können:

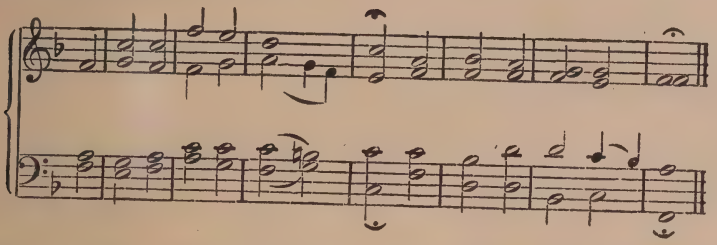
136.





natürlich und ungezwungen ist sie aber nicht, wenn auch die Baßführung, sowie die Wahl und Einführung der Akkorde durchaus gut, die Verszeilen, einzeln betrachtet, in sich abgerundet erscheinen. Denn in der Melodie der 3. Verszeile *f*, *e*, *d*, *c* sowie in der Beziehung, in welcher diese zur 4. Verszeile steht, liegt ganz offenbar die Modulation nach der Dominanttonart (*C*dur) begründet. Wir müssen demnach bei der Harmonisierung derselben Rechnung tragen. Man vergleiche folgende Bearbeitung der 3. und 4. Verszeile desselben Chorals·

137.



mit der unter Nr. 136 und man wird nicht in Zweifel sein können, welcher man den Vorzug zu geben hat.

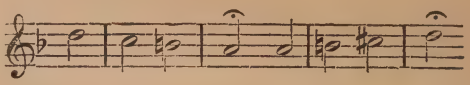
Ist somit die Notwendigkeit der Modulationen an sich erwiesen, so wird es jetzt unsre Aufgabe sein, festzustellen, nach welchen Tonarten diese Modulationen zu erfolgen haben.

Es werden dazu hauptsächlich verwandte, d. h. in Beziehung zueinander stehende Tonarten verwendet werden müssen.

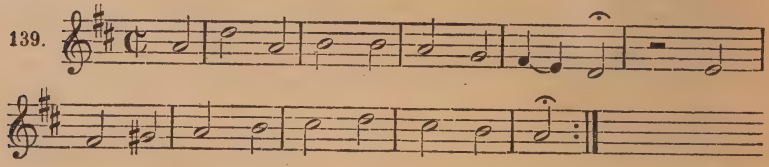
Den Begriff »Verwandtschaft« haben wir im 2. Kapitel bereits erläutert. Wir werden jetzt zu untersuchen haben, welche wohl von diesen verwandten Tonarten sich zu Modulationen am besten eignen. Bekanntlich ist es möglich, aus einer Tonart in jede beliebige andre, auch noch so entfernte zu modulieren. Auch können diese Modulationen nach entfernten Tonarten, sofern sie durchgehender Natur sind und die Stimmführung sonst eine natürliche und flüssige ist, von vortrefflicher Wirkung sein. Wir müssen aber einen Unterschied machen zwischen einer vorübergehenden Modulation und der Modulation als Ziel.

Die Tonarten, in denen der Schluß einer Verszeile erfolgt, müssen zu der Haupttonart in verwandten Beziehungen stehen. In vielen Fällen begründet, wie wir gesehen haben, die melodische Wendung selbst die Modulation.

Vor allen andern ist es die Tonart der Oberdominante, nach welcher sich Modulationen am besten ausführen lassen. Diese Modulationen können erfolgen am Schlusse eines Teils wie auch einer einzelnen Verszeile, selbstverständlich mit Ausnahme der letzten. Sehr häufig bringt schon der Schluß der ersten Verszeile die Oberdominanttonart, worauf die zweite nach der Haupttonart zurückmoduliert. So muß in dem Anfang des folgenden Chorals „Ach Gott und Herr“:

138.

der Schluß der ersten Verszeile offenbar in der Dur- oder Molltonart der Dominante (*A* dur oder *a* moll) erfolgen, der Schluß der zweiten aber in *d* moll. Öfter noch erscheint die Tonart der Oberdominante am Schlusse des 1. Teils, namentlich im Falle einer Wiederholung. So wird in folgendem Choral „Dir, dir Jehovah, will ich singen“:

139.

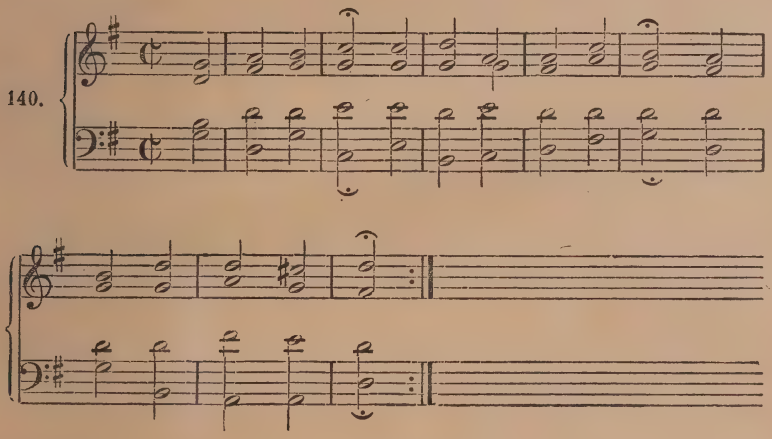


der Schluß der 1. Verszeile in *D* dur, der Schluß der 2., d. h. des 1. Teils, in *A* dur zu erfolgen haben. (Übrigens konnte die 1. Verszeile hier auch in *h* moll, die 2. in *fis* moll oder mit einem Halbschluß in *D* dur abschließen, was indessen der Melodie gar nicht entsprechen würde.) Häufig kann eine Modulation nach der Oberdominanttonart erst am Schlusse der vorletzten Verszeile erfolgen, wie z. B. in dem unter Nr. 134 angeführten Choral „Ach bleib mit deiner Gnade“. Mitunter erweist sie sich in einem Choral zwei-, ja dreimal als Notwendigkeit, immer aber wird sie, wenn sie motiviert erscheint, das Gefühl der Befriedigung hervorrufen.

Auch für die Modulation nach der Unterdominanttonart wird sich reichliche Verwendung finden. Ganz im Gegensatze zur Oberdominanttonart sind die Beziehungen der Haupttonart zur Unterdominanttonart mehr rückwirkender Natur: zum Schlusse des 1. Teils eines Chorals wird sich die Unterdominanttonart daher sehr wenig eignen. Mitunter erscheint sie schon am Schlusse der 1. Verszeile durch die Eigentümlichkeiten mancher

Kirchentonarten bedingt (s. d.). Auch sonst findet sie sich gelegentlich einmal vor: in den meisten Fällen aber, wo sie an dieser Stelle erscheint, wird sie den Eindruck einer Haupttonart hervorrufen, während die Modulation nach der Haupttonart zurück den Charakter einer Modulation nach der Oberdominanttonart annimmt. Der Hörer bleibt dadurch mitunter bis zum Schluß des Ganzen im Unklaren in bezug auf die Tonart. In folgendem Choral:

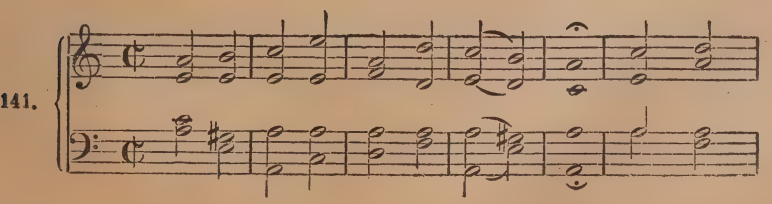
140.

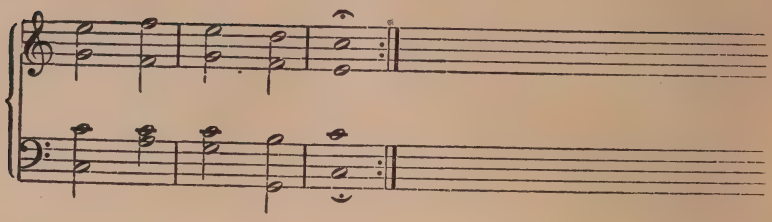


wird man trotz des Anfangs in *G*dur die Tonart *C*dur herauszuhören wähnen. Erst der Schluß der 3. Verszeile, d. i. des ganzen hier zu wiederholenden Teils, der die Wendung nach *D*dur bringt, schafft Aufklärung. — Ist somit die Modulation nach der Unterdominanttonart im 1. Teil eines Chorals, ausgenommen da, wo sie durch die Melodie unbedingt notwendig wird, auszuschließen, so wird sie sich im 2. oder 3. Teile von desto größerer Verwendbarkeit zeigen. Ganz besonders brauchbar ist sie vermöge ihrer oben angedeuteten rückwirkenden Eigenschaften kurz vor dem Schlusse.

Sehr brauchbar ist auch die Modulation nach der Molltonart der 6. Stufe oder aus der Hauptmolltonart nach der Durtonart der 3. Stufe. Namentlich die letztere kommt häufig vor:

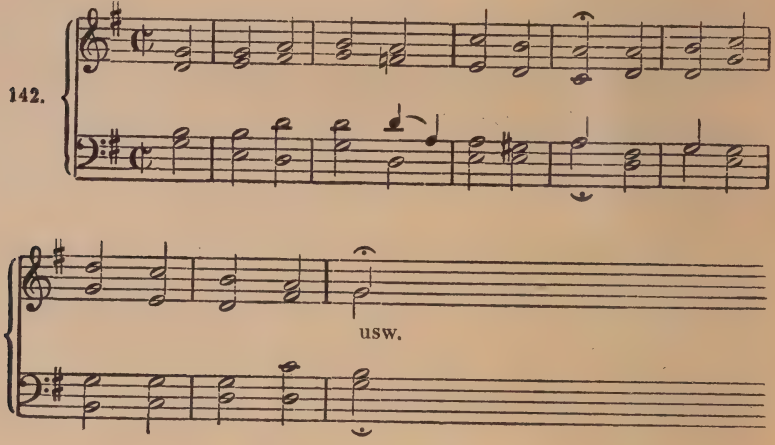
141.





Auch die Modulation von der Hauptdurtonart nach der Molltonart der 2. Stufe läßt sich häufig anwenden. Dieselbe wird vielfach erfolgen können in Fällen, wo sonst ein Halbschluß in der Haupttonart erwartet wird, natürlich nur bei vollständig geeignetem Anschluß der nächsten Verszeile. So der Schluß der ersten in folgendem Choral:

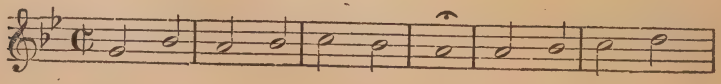
142.

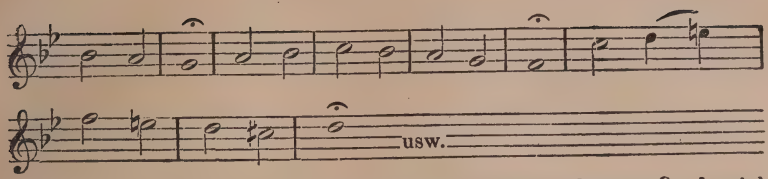


Die Stimmführung ist hier eine ungezwungene und der Anschluss der 2. Verszeile ein durchaus natürlicher. Wenig Verwendung wird sich für die Modulation aus der Haupttonart nach der Molltonart der 3. Stufe zeigen, wo sie aber als in der Melodie begründet erscheint, mache man von ihr ohne Zögern Gebrauch.

Sehr selten ist die Ausweichung aus der Hauptmolltonart nach der Durtonart der 6. Stufe, häufiger dagegen die nach der Durtonart der 7. Stufe z. B. in folgender Melodie „Singen wir aus Herzensgrund“:

143.

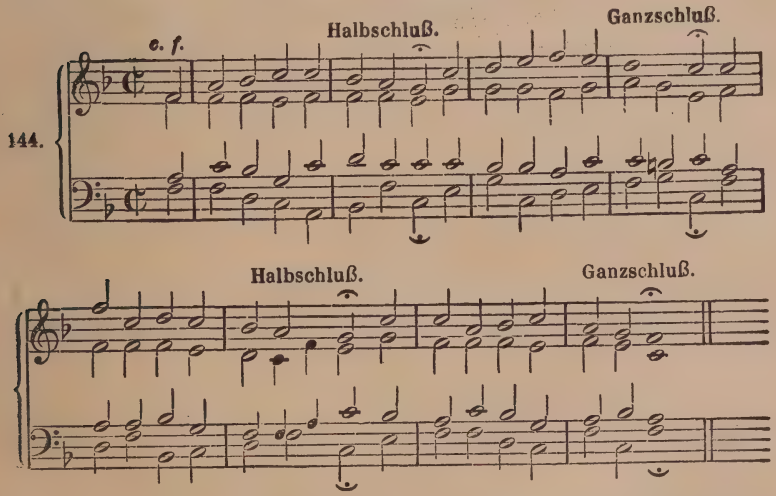




wo sie am Ende der 3. Verszeile angebracht werden muß, da sich sonst der Anschluß der nächsten nicht in geeigneter Weise vollziehen ließe.

Wir schreiten nun zu den praktischen Übungen und es soll vorher noch bemerkt werden, daß, wenn wir auch den Choral im $\frac{4}{2}$-Takt notieren, der gute Taktteil des dritten Taktgliedes dieselbe Rücksicht fordert wie der des ersten. Übrigens wird auf die obenstehenden Bemerkungen verwiesen, wie bei den folgenden Bearbeitungen eine gewisse technische Fertigkeit nach den frühern Übungen vorausgesetzt wird; deshalb sollen nur in besondern Fällen Bemerkungen hinzugefügt werden. Für die Bearbeitung des Chorals ist noch folgende Regel aufzustellen: Auch nach der Fermate darf der Eintritt des nächsten Akkords nicht durch offene Quinten und Oktaven erfolgen.

Der Choral im Sopran.

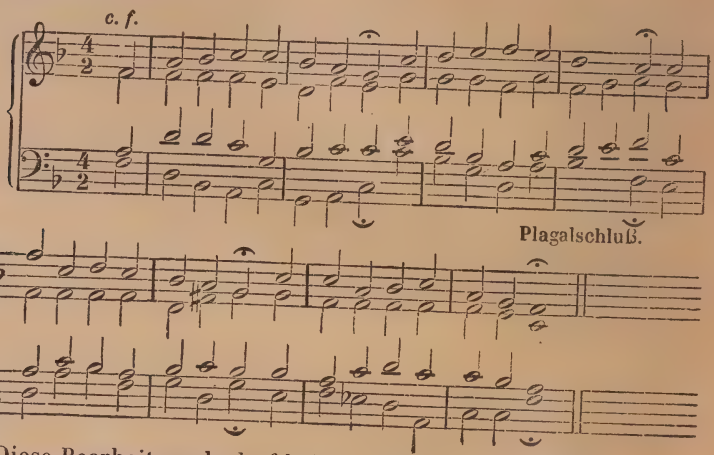


Diese einfache Arbeit enthält mit wenigen Ausnahmen nur die Hauptakkorde. Der Abschluß der zweiten Verszeile geschieht durch eine Modulation in die Dominantentonart, die in der Melodie selbst angedeutet ist. Daß auch andre Kadenzen anzubringen sind, zeigt die nächste Ausführung. Die letzte Verszeile beginnt mit dem

Dominantseptimenakkord, was beim Auftakt geschehen kann, wenn eine gute, natürliche Fortschreitung folgt.

Es wird stets nützlich und fördernd sein, diese einfache Harmonisierung auf verschiedene Weise auszuführen. Als Beispiel soll die nächste dienen.

145.



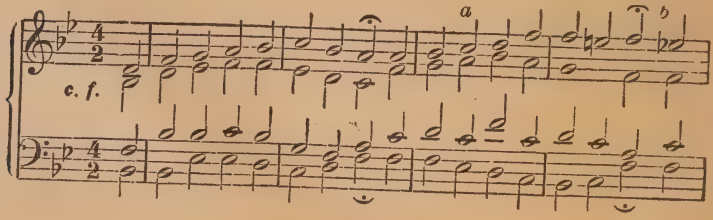
Diese Bearbeitung bedarf keiner Erklärung. Eine Vergleichung mit der ersten wird die veränderte Baßführung zeigen, worauf alles ankommt. Über die Plagal-Kadenz der 2. Zeile wäre zu erwähnen, daß der dazwischengeschobene Terzquartsextakkord von e^0_7 bloß durch die melodische Führung der Mittelstimmen entstanden ist, während die Wendung *B F* in der Hauptsache Geltung behält. Außerdem wird man leicht bemerken, daß an dieser Stelle die Plagal-Kadenz etwas gezwungen ist und weniger natürlich erscheint, als die Kadenz der ersten Bearbeitung. Vgl. über diesen Fall des NB. in Nr. 136.

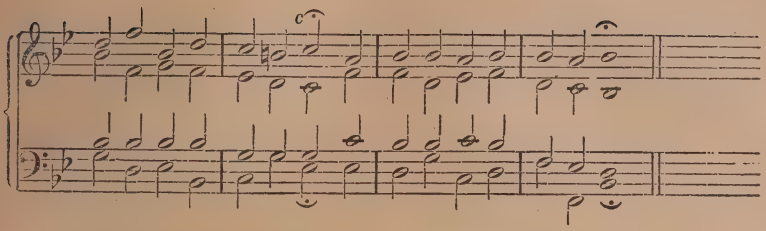
Anmerkung. Es wird gut sein, bevor zur Versetzung des Chorals in andre Stimmen geschritten wird, zuerst mehrfach andre Choräle im Sopran zu bearbeiten.

Der Choral im Alt.

Der Stimmenlage wegen ist eine Transposition notwendig; wir wählen dazu *B dur*.

146.





Der Quartsextakkord des verminderten Dreiklangs der 7. Stufe, hier a^0, vertritt in dieser Verwendung den Sekundakkord V_7. Siehe Harmoniel. S. 147, 183.

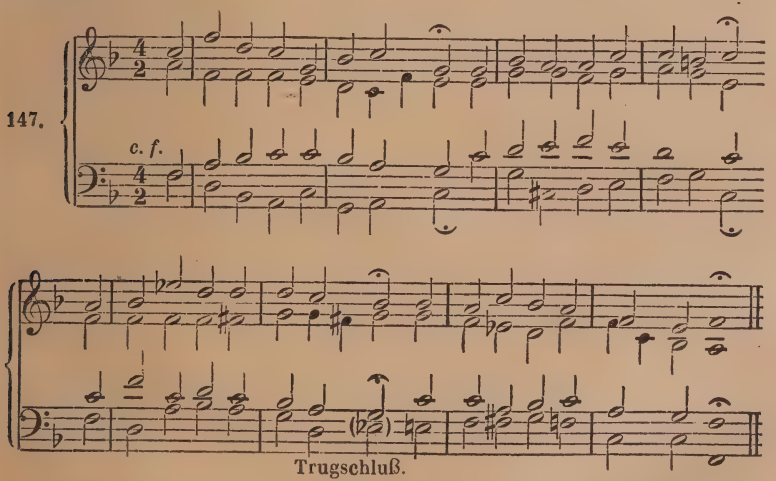
Die Auslassung der Terz bei *b* ist durch die Führung des Alts veranlaßt. Da derselbe Akkord vorausgeht, ist die Lücke weniger fühlbar.

Der unvollkommene Schluß durch den Sextakkord bei *c* war hier das Geeignetste, wie sich derselbe auch mit der Folge gut verbindet. In der letzten Zeile ist der Sopran nicht vorzüglich; auf die gute Führung dieser Stimme ist viel Rücksicht zu nehmen. Durch eine kleine Änderung im Baß ist der Sopran zu verbessern: anstatt *g* im Baß *b*, gibt im Sopran *d c*.

Der Choral im Tenor.

Für den Tenor kann die Tonart des Soprans wieder gewählt werden.

147.



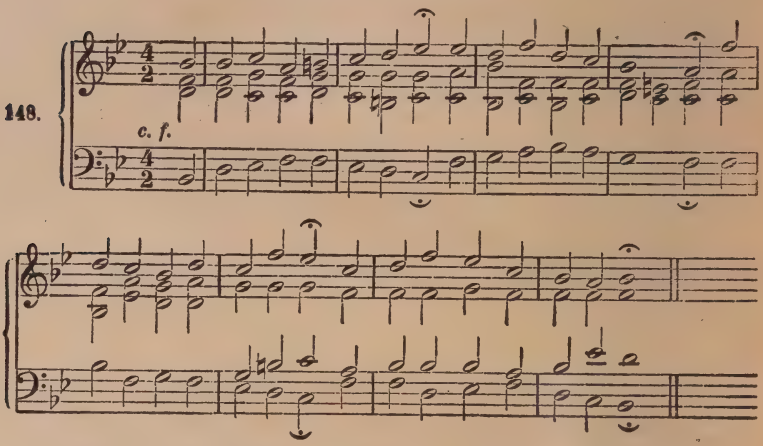
Trugschluß.

Bei dem Trugschluß der 3. Zeile wird an die Bemerkung S. 82 verwiesen. Nach Modulationen erweist er sich oft als zu weitgehend. Es ist besser, kurz nach einer Modulation

keinen Trugschluß anzubringen. Die folgende Strophe schließt sich hier jedoch gut an. Sonst ist über diese Arbeit nichts zu bemerken.

Der Choral im Baß.

148.

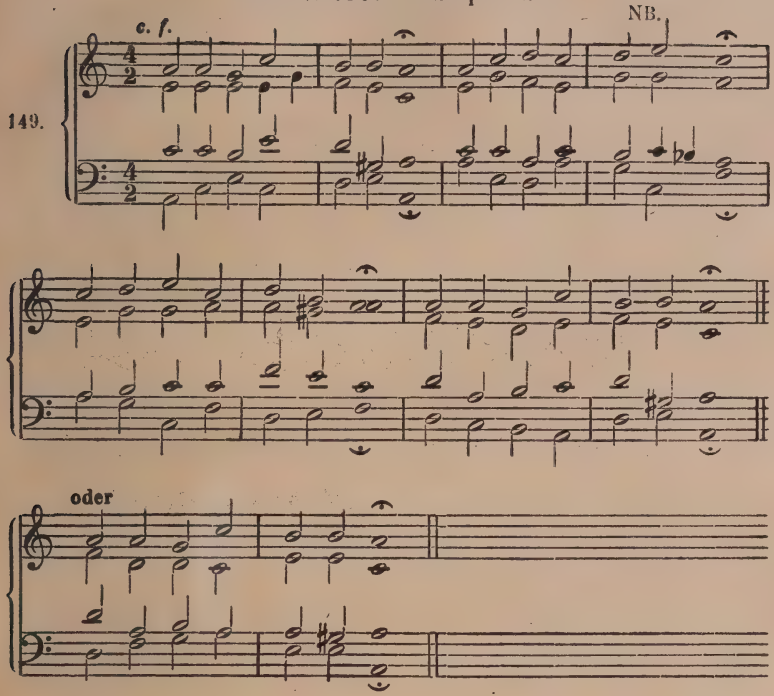


Es liegt in der Natur der Melodie, daß hier, weil dieselbe im Baß liegt, keine vollkommene Kadenzen zu bilden sind. Da hier, wie meistens der Fall ist, die Choralmelodie stufenweis in den Schlußton jeder Verszeile geht (*d c*, *g f*, *c b*), so kann hier, wo der Choral in den Baß gelegt ist, als Dominantharmonie nur der Quartsextakkord, wie in der ersten Strophe, oder in noch vollkommnerer Art der Terzquartsextakkord (für welchen dann auch der Sextakkord von VII^0), wie hier in den übrigen Strophen, gebraucht werden. Den letzten Ton des Basses als Sextakkord zu gebrauchen, würde den Sekundakkord vorausgehen lassen; diese Kadenz wird nur in seltenen Fällen gut sein. Der Halbschluß gäbe aber als Schlußharmonie den Quartsextakkord, was unstatthaft ist.

Es sollen noch einige Arbeiten eines Chorals in *Moll* folgen. Wir wählen dazu eine sehr alte Melodie (man setzt den Ursprung derselben in das vierte Jahrhundert), deren einfache Kraft und Würde bei aller modernen Harmonie immer noch Geltung behält.

Die Melodie zu dem Liede: „Nun komm, der Heiden Heiland“ — ist in der äolischen Tonart erfunden, die, obgleich die Ausarbeitung des Chorals in den alten Kirchentonarten eine besondere Besprechung erfahren soll, wir um so unbedenklicher wählen können, als sie sich in der harmonischen Behandlung in nichts von einer Melodie in *Moll* unterscheidet. Sie bringt besonders durch den 3. Ton der ersten und letzten Zeile, und durch die Kadenzbildung der zweiten Eigentümliches.

Der Choral im Sopran.



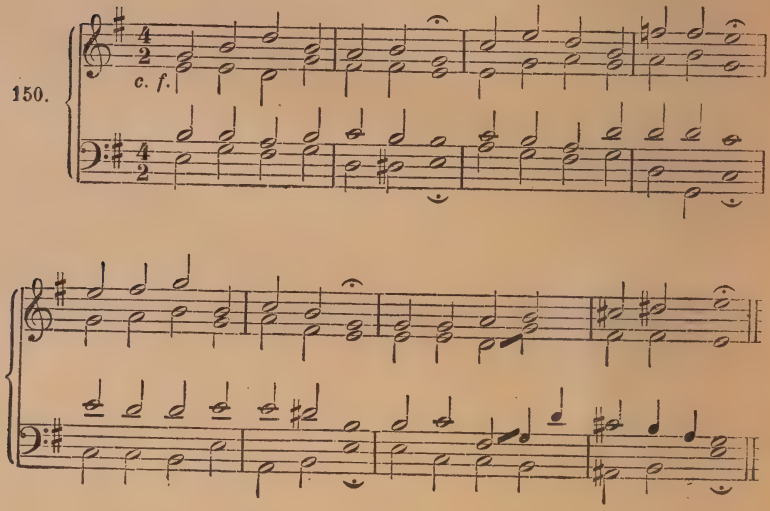
Der Schluß der 2. Verszeile würde in der Tonart *a moll* (*E a*) die Terz in der Oberstimme geben. Dieser Schluß ist sehr matt, man wählt daher für diese Stelle den oben benutzten viel prägnanteren, wodurch der Leitton, anstatt aufwärts zu gehen, in die Quinte herunter schlägt. Für die Mittelstimmen ist diese Wendung weniger geeignet und für den Baß ganz unmöglich. Diesen Strophenschluß findet man in einigen Chorälen, z. B. „Nun laßt uns den Leib begraben"; häufiger aber so, daß noch eine Terz nachschlägt, z. B. „Alles ist an Gottes Segen", *a a e cis d e | cis a.* In diesen Fällen ist der Schluß einfach durch die Terz mit nachschlagendem Grundton zu bilden, hier also: *E A A* oder *V I.* Bei dieser Gelegenheit wollen wir auf einen noch viel selteneren Schluß hinweisen, der durch den Sprung in die Quinte abwärts gebildet ist wie in der Melodie: „Von Gott will ich nicht lassen" — dessen 2. Verszeile so lautet: *g | a a h h | e.* Diese, eigentlich in die Melodie versetzte Baßkadenz, findet man oft einfach durch *H E* in der Gegenbewegung ausgeführt; besser ist aber *Dis E* im Baß, auch $\overset{6}{H}$ *Gis*, oder durch eine Kadenz in *a moll*: *Gis*-Sextakkord, *a*, wodurch der Sopran aus der Quinte des

Akkords in die Quinte des folgenden hinunterschlägt, was immer von guter Wirkung ist.

Bei der oben in 149 bei NB. benutzten Kadenz ist die durchgehende Septime *b* von vieler Bedeutung, sie macht den Schluß erst wirkungsvoll.

Der Choral im Alt nach *e-moll* transponiert.

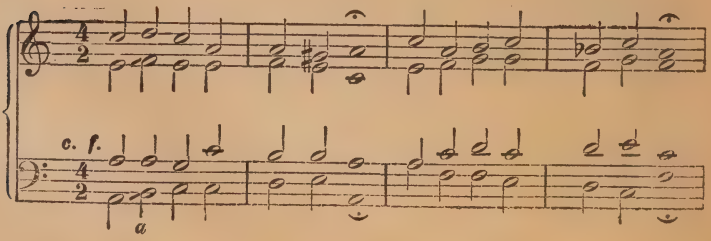
150.

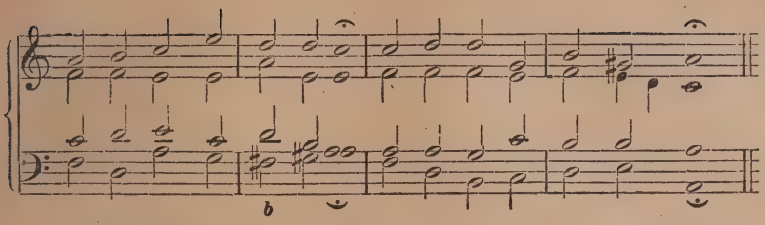


Die verdeckte Oktave zwischen Alt und Tenor in der letzten Strophe war zu umgehen durch *fis*, *a* (Viertel), *d* (halbe Note) im Tenor. Die etwas auffallende Wendung in der letzten Verszeile dürfte wohl durch den melodischen Gang des Soprans (die Molltonleiter aufwärts) und durch die folgende Kadenz ausgeglichen sein.

Der Choral im Tenor.

151.

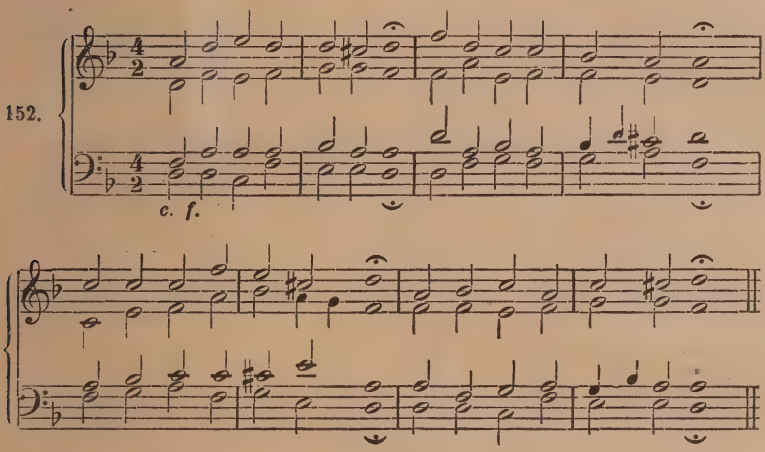




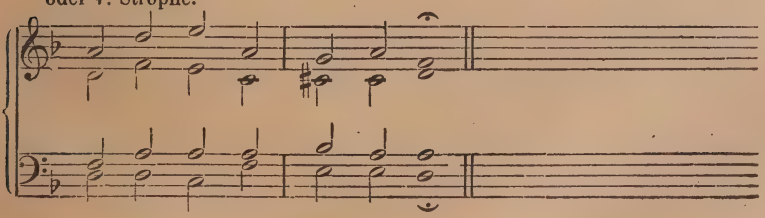
Die Modulation nach *C dur* durch VII^0_7 I bei *a* tritt etwas plötzlich am Anfang auf; hier war es nur darum zu tun, dem *g* des *Cantus firmus* eine andre Harmonie zu geben, als die früher an dieser Stelle benutzte. Aus demselben Grunde mögen die Quinten hier gestattet sein, obgleich man auch derartige im reinen Satze gern vermeidet (vgl. Harmonielehre S. 16 u. f.). Der Gebrauch des *D dur*-Dreiklangs bei *b* hat hier denselben melodischen Grund, wie in der vorigen Arbeit das *cis* im Sopran.

Der Choral im Baß nach *d moll* transponiert.

152.



oder 4. Strophe.



Diese Arbeit bedarf keiner Bemerkung.

Choräle, die in alten Kirchentonarten erfunden worden sind, erfordern infolge der Eigentümlichkeiten dieser alten Kirchentonarten eine von der gewöhnlichen etwas abweichende harmonische Behandlung. Zum vollen Verständnis dieser Kirchentonarten ist aber eine genaue Kenntnis der Tonarten der Griechen notwendig und wird eine Darstellung dieses hochwichtigen Gegenstandes, hochwichtig, weil unser ganzes modernes Tonsystem auf dem griechischen Tetrachordsystem beruht, in folgenden Zeilen versucht, wobei aber bemerkt wird, daß aus naheliegenden Gründen die Darstellung keine so vollständig erschöpfende sein kann, als es der reichhaltige und komplizierte Stoff verdient. Wer sich für diesen Gegenstand besonders interessiert, dem empfehlen wir „Tonleitern und Musiknoten der Griechen" von Friedrich Bellermann, sowie einen faßlichen Aufsatz „Tetrachord und Tonsystem der Griechen" in dem musikalischen Lexikon von Arrey v. Dommer (auf Grundlage des Lexikons von H. Chr. Koch verfaßt, ein vortreffliches Buch, das im Besitz eines jeden Musikers sein sollte).

Neuntes Kapitel.

Das Tetrachordsystem und die Tonarten der Griechen.

Tetrachord (τὸ τετράχορδον, Viersaiter) hieß bei den Griechen ein mit 4 Saiten bespanntes und im Umfange einer reinen Quarte gestimmtes Instrument.

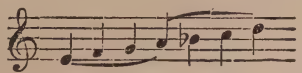
Anmerkung. Das Tetrachord soll ursprünglich den Umfang zweier reinen, voneinander durch einen Ganzton getrennten Quarten betragen haben, also *e—a, h—e*, nach andern Überlieferungen jedoch eine Folge von 4 diatonischen Stufen im Umfange einer Quarte, also *e, f, g, a* oder *h, c, d, e*. Es kann selbstverständlich hier nicht unsre Aufgabe sein, festzustellen, welche von diesen Angaben die größere Wahrscheinlichkeit für sich hat. Jedenfalls geben beide für das Tonsystem der Griechen und damit zugleich auch für alle späteren Tonsysteme dieselbe Grundlage, nämlich die reine Quarte.

Die reine Quarte besteht bekanntlich aus zwei ganzen und einem halben Tone. Aus der verschiedenen Lage nun, die der Halbton einnehmen kann, folgt, daß ein Tetrachord auf verschiedene Weise zusammengesetzt werden kann. Entweder der Halbton liegt unten, z. B. *e⌣f g a* und dann ist das Tetrachord ein dorisches, oder er liegt in der Mitte, z. B. *e fis⌣g a*, dann ist das Tetrachord ein phrygisches, oder er liegt oben, z. B. *e fis gis⌣a*, dann ist das Tetrachord ein lydisches.

Alle 3 Quartengattungen wurden gebraucht und sind, wie wir weiter unten sehen werden, für die Zusammensetzung der sogenannten Oktavgattungen von Wichtigkeit. Zunächst aber für die Zusammen-

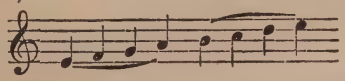
setzung der bei den Griechen gebräuchlichen, unsrer heutigen Molltonleiter entsprechenden Skala, wird nur das dorische Tetrachord, zum Unterschiede von den beiden andern, die als barbarische bezeichnet wurden, das eigentlich griechische genannt, in Betracht kommen.

Diese dorischen Tetrachorde wurden nun miteinander verbunden. Eine Verbindung zweier Tetrachorde konnte nun auf folgende Weise geschehen: entweder der höchste Ton des tieferen Tetrachords war zugleich der tiefste Ton des höheren, z. B.

153. 

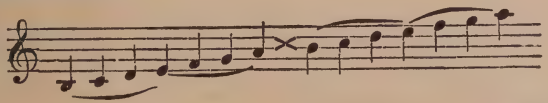
In diesem Falle hießen sie synemmena (συνήμμενα, lat. conjuncta) d. h. verbunden.

Oder aber zwischen beiden Tetrachorden lag das Intervall eines Ganztones, z. B.

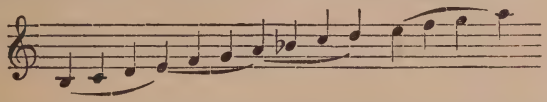
154. 

dann hießen sie diezeugmena (διεζεύγμενα, lat. disjuncta) d. h. getrennt und das zwischen ihnen liegende Intervall eines Ganztones hieß diazeuktischer Ton (διαζευκτικός, scil. φθόγγος), d. h. trennender oder Trennungston.

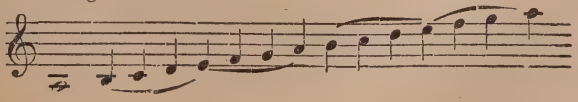
Diese 7, resp. 8 Töne enthaltende Skala genügte den Griechen lange Zeit für ihre musikalischen Produktionen. Später erweiterte man das System nach und nach, bis man schließlich dahin gelangte, entweder 2 durch den diazeuktischen Ton voneinander getrennte Paare verbundener Tetrachorde aneinander zu reihen, wodurch man folgende Tonreihe erhielt:

155. 

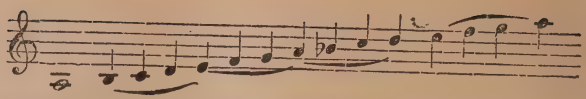
oder 3 miteinander verbundene Tetrachorde mit einem getrennten zu vereinigen, wodurch diese Tonreihe entstand:

156. 

Da aber zur vollen, 2 Oktaven umfassenden Skala noch ein Ganzton fehlte, so fügte man in die Tiefe noch einen Ton hinzu und nannte diesen den Proslambanomenos (προσλαμβανόμενος, scil. φθόγγος, lat. adquisitus), d. h. den hinzugenommenen Ton, der aber als außerhalb des Tetrachordsystems stehend betrachtet wurde. Durch diese Ergänzung entstanden denn folgende Tonreihen:

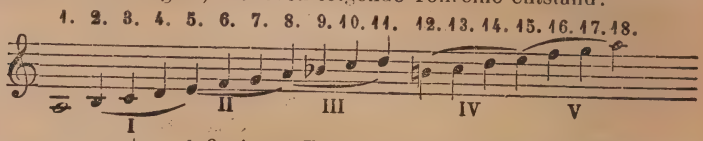
157. 

158.



Diese beiden Systeme wurden dann später, mutmaßlich im 3. Jahrhundert v. Chr., zu einem einzigen System von 5 Tetrachorden vereinigt, indem man nämlich je 3 und 2 verbundene Tetrachorde miteinander vereinigte, wodurch folgende Tonreihe entstand:

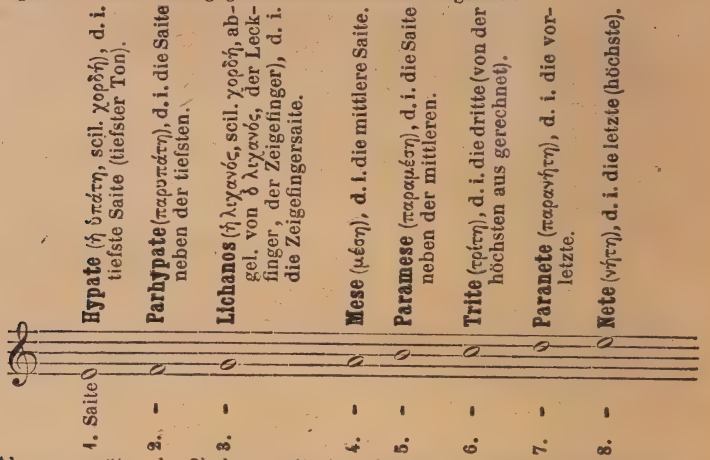
159.



von der man annahm, daß sie 18 Töne enthalte. Da aber die Töne *c* und *d* zweimal, nämlich im 3. und 4. Tetrachord vorkommen, so sind in Wirklichkeit nur 16 vorhanden. Die ganze Tonreihe enthält eine 2 Oktaven enthaltende diatonische Molltonleiter, die zwar durch das 3. Tetrachord unterbrochen wird, die aber im 4. und 5. Tetrachord ihre Fortsetzung findet.

Anmerkung. Die Namen der acht Saiten (resp. Töne) der ursprünglichen, im Beispiel Nr. 154 wiedergegebenen Skala waren folgende:

160.



Als man später die Skala erweiterte, übertrug man diese Bezeichnungen auch auf die andern 9 im Tetrachordsystem enthaltenen Saiten und fügte zum Unterschied den Namen des Tetrachords bei. Die Namen der Tetrachorde aber waren folgende: das unterste, im Beispiel Nr. 159 durch eine römische I bezeichnete Tetrachord nannte man hypaton (ὕπατον), d. i. das tiefste, das nächstfolgende (II) meson (μέσον), d. i. das mittlere, das darauffolgende (III) synemmenon (συνήμμενον), d. i. das verbundene, das vorletzte (IV) diezeugmenon (διεζευγμενον), d. i. das getrennte, das letzte (V) hyperbolaeon (ὑπερβολαῖον), d. i. das oberste. So sprach man von einer hypate hypaton: der Ton *h* (2) im Beisp. Nr. 161, sowie von einer hypate meson: der Ton *e* (5) in demselben Beispiele. In folgender Tabelle wird eine Übersicht des ganzen Systems gegeben. Neben den deutschen sind auch die gebräuchlichen lateinischen Bezeichnungen wiedergegeben:

161.

proslambanomenos . . . . . adquisita (scil. chorda)
hinzugenommener Ton.

hypate hypaton . . . . . principalis principalium
tiefster Ton des tiefsten (Tetrachords).

parhypate hypaton . . . . . subprincipalis principalium
vortiefster Ton des tiefsten.

lichanos hypaton . . . . . principalium extenta
Zeigefingerton des tiefsten.

hypate meson . . . . . principalis mediarum
tiefster Ton des mittleren.

parhypate meson . . . . . subprincipalis mediarum
vortiefster Ton des mittleren.

lichanos meson . . . . . mediarum extenta
Zeigefingerton des mittleren.

mese . . . . . media
Mittelton.

trite synemmenon . . . . . tertia conjunctarum
dritter Ton des verbundenen.

paranete synemmenon . . . . . conjunctarum extenta
vorletzter Ton des verbundenen.

nete synemmenon . . . . . ultima conjunctarum
letzter Ton des verbundenen.

paramese . . . . . prope media
Ton neben dem Mittelton.

trite diezeugmenon . . . . . tertia divisarum
dritter Ton des getrennten.

paranete diezeugmenon . . . . . divisarum extenta
vorletzter Ton des getrennten.

nete diezeugmenon . . . . . ultima divisarum
letzter Ton des getrennten.

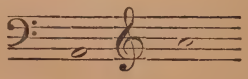
trite hyperbolaeon . . . . . tertia excellentium
dritter Ton des obersten.

paranete hyperbolaeon . . . . . excellentium extenta
vorletzter Ton des obersten.

nete hyperbolaeon . . . . . ultima excellentium.
letzter Ton des obersten.

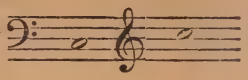
Die Griechen transponierten nun diese diatonische Molltonleiter, gerade wie wir es mit unsrer Dur- und Molltonleiter tun, nach allen möglichen Tonhöhen und erhielten auf diese Weise 12 verschiedene Tonarten, denen man später noch 3 hinzufügte. Man sieht, daß, da die Oktave bekanntlich in 12 Halbtöne zerfällt, diese 3 Tonarten lediglich um eine Oktave höhere Wiederholungen sein können, verschieden von den tieferen Tonarten lediglich durch die in ihnen enthaltenen Oktavgattungen und durch abweichende Zusammenstellung der Tetrachorde. Die Namen dieser 15 verschiedenen Tonarten sind folgende:

162.

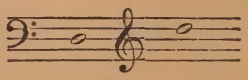
1. **Hypodorisch** . . . . . 

2. **Hypojonisch**, ursprünglich **tieferes Hypophrygisch.**

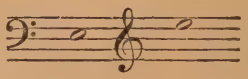
3. **Hypophrygisch** . . . . .

4. **Hypoäolisch**, ursprünglich **tieferes Hypolydisch.** 

5. **Hypolydisch** . . . . .

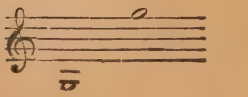
6. **Dorisch** . . . . . 

7. **Jonisch**, ursprünglich **tieferes Phrygisch.**

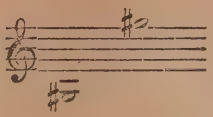
8. **Phrygisch** . . . . . 

9. **Äolisch**, ursprünglich **tieferes Lydisch.**

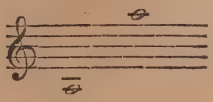
10. **Lydisch** . . . . .

11. **Hyperdorisch oder Mixolydisch.** 

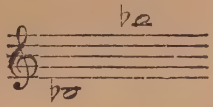
12. **Hyperjonisch**, ursprüngl. **höheres Mixolydisch.**



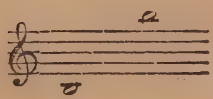
13. **Hyperphrygisch** oder **Hypermixolydisch.**



14. **Hyperäolisch** . . . . . .



15. **Hyperlydisch** . . . . . .

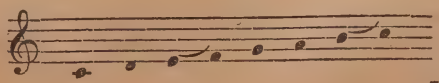


Anmerkung. Die Tonhöhe, die diesen Skalen hier gegeben ist, beruht auf willkürlicher Annahme. Es ist behauptet worden, daß die tiefste griechische Tonart, die hypodorische, der Tonhöhe nach etwa unserm heutigen *f* moll entsprochen habe, andre meinen, daß sie wie *d* moll oder *cis* moll geklungen habe. Es sind dies aber eben Behauptungen, für die sich, da wir von der praktischen Ausführung der Musik bei den Griechen so gut wie nichts wissen, schwerlich Beweise finden lassen werden. Die Tonhöhe dieser Skalen kann uns aber auch um so gleichgültiger sein, als wir es hier lediglich mit der Feststellung des Systems zu tun haben und mit dieser Feststellung auch nur insoweit, als es für unsre eigentliche Aufgabe, die Begründung der alten Kirchentonarten, notwendig ist. Es genügt für uns daher vollkommen zu wissen, daß tatsächlich die hypodorische die tiefste der griechischen Tonarten war, daß die nächstfolgende, die hypojonische, einen halben, die darauffolgende, die hypophrygische einen ganzen Ton, die hyperphrygische oder hypermixolydische eine Oktave höher lag als die hypodorische.

Die Namen aber der griechischen Tonarten stammen von den in ihnen enthaltenen Oktavgattungen, zu deren Besprechung wir uns jetzt wenden.

Die Oktavgattungen (species octavae) der Griechen.

Die Oktave besteht bekanntlich aus 5 Ganz- und 2 Halbtönen. Aus der verschiedenen Lage nun, in welcher die Halbtöne erscheinen können, entstehen die sogenannten Oktavgattungen. So enthält folgende Tonreihe:

163.

dieselben Töne wie diese:

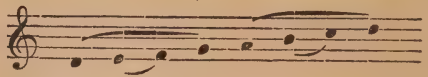
164.

jedoch ergeben sich aus der verschiedenen Lage, in welcher hier die Halbtöne erscheinen, auch verschiedene Oktavgattungen. Da nun die Oktave überhaupt 7 Töne enthält, so muß es 7 solcher Oktavgattungen geben. In der modernen Musik gebrauchen wir nur noch 2, nämlich Dur und Moll, denn unsre Tonarten sind lediglich Transpositionen dieser beiden Oktavgattungen nach verschiedener Tonhöhe. Nicht so die Griechen. Aus der verschiedenartigen Zusammenstellung der Tetrachorde und aus der verschiedenartigen Lage, die der diazeuktische Ton einnehmen kann, konstruierten sie 9 Oktavgattungen. Von diesen 9 Oktavgattungen weisen 2, da ja, wie erwähnt, die Oktave nur 7 Töne enthält und es demnach nur 7 eigentliche Oktavgattungen geben kann, keinen äußerlichen Unterschied auf in bezug auf die Lage der Halbtöne, einen sehr wesentlichen innerlichen aber in der oben berührten verschiedenen Zusammenstellung der Tetrachorde, sowie in der verschiedenen Stellung des diazeuktischen Tones.

Im Eingange unsrer Abhandlung war bereits gesagt worden, daß es drei verschiedene Arten von Tetrachorden gibt: dorische phrygische und lydische. Ebenso war gesagt worden, daß man, um die Oktave zu erhalten, entweder zwei voneinander durch einen Ganzton getrennte Tetrachorde aneinanderreihte oder aber zwei Tetrachorde so miteinander verband, daß der höchste Ton des tieferen Tetrachords zugleich der tiefste des höheren war. In letzterem Falle war zur Ergänzung der Oktave noch ein Ganzton, eben der mehrfach erwähnte diazeuktische Ton nötig. Dieser konnte sowohl am untern als am obern Ende liegen. Aus je zwei getrennten Tetrachorden erhielt man denn zunächst folgende 3 Oktavgattungen, deren Namen von den Tetrachorden, aus denen sie zusammengestellt sind, herrühren:

165.

1. Dorisch.

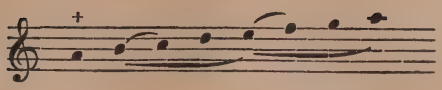
2. Phrygisch. 

3. Lydisch.

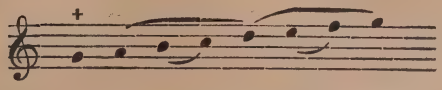
Aus der Zusammenstellung von je 2 verbundenen Tetrachorden mit dem diazeuktischen Ton am untern Ende erhielt man folgende 3, deren Namen ebenfalls von den in ihnen enthaltenen Tetrachorden herrühren, jedoch mit dem Zusatz hypo (ὑπό, unter), welche Bezeichnung sich hier auf die Lage des diazeuktischen Tones bezieht:

166.

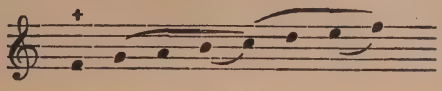
4. **Hypodorisch** oder **äolisch.**



5. **Hypophrygisch** oder **jonisch.**



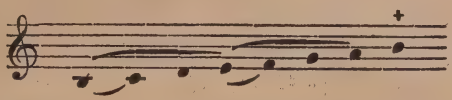
6. **Hypolydisch.**



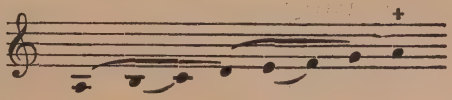
Endlich entstanden aus je 2 verbundenen Tetrachorden mit dem diazeuktischen Ton am obern Ende noch weitere 3 Oktavgattungen, ebenfalls nach den in ihnen enthaltenen Tetrachorden benannt mit dem Zusatz hyper (ὑπέρ, über), der sich hier ebenfalls auf die Lage des diazeuktischen Tones bezieht:

167.

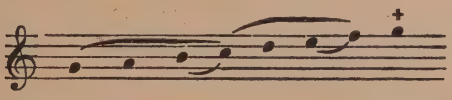
7. **Hyperdorisch** oder **mixolydisch.**



8. **Hyperphrygisch** oder **lokrisch.**



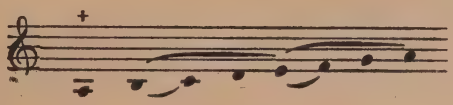
9. **Hyperlydisch.**



Diese 9 Oktavgattungen übertrugen nun die Griechen auf ihre Tonarten. Indem sie nämlich sämtliche 9 Oktavgattungen auf demselben Grundton, den wir hier willkürlich als *a* bezeichnen wollen, aufbauten, erhielten sie folgende Tonreihen:

168.

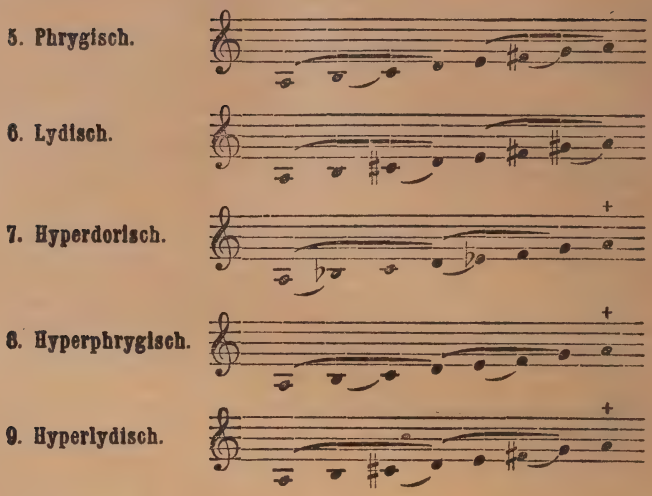
1. **Hypodorisch.**



2. **Hypophrygisch.**

3. **Hypolydisch.**

4. **Dorisch.**

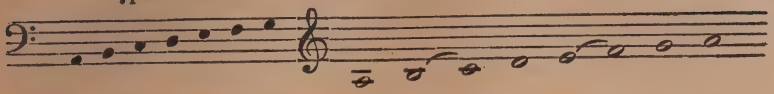


Jede dieser Tonreihen wurde nun nach Höhe und Tiefe so lange fortgesetzt, bis eine vollständige 2 Oktaven umfassende Molltonleiter hergestellt war und die auf diese Weise konstruierten Molltonleitern wurden nun nach den in ihnen enthaltenen Oktavgattungen benannt. So fügte man z. B. zur lydischen Oktavgattung die in der Höhe zur vollständigen Mollskala fehlenden Töne *h*, *cis*, *d*, *e*, *fis* hinzu und ergänzte sie in der Tiefe durch *fis*, *gis*, *a*. So erhielt man die lydische Tonart, in dieser Wiedergabe also unserm heutigen *fis*moll entsprechend. Auf diese Weise erhielt man die Namen für 9 Tonarten. Da es aber 15 Tonarten gab, von denen allerdings, wie schon erwähnt worden war, 3 nur als um eine Oktave höhere Wiederholungen zu betrachten sind, aber nur 9 Oktavgattungen, so folgt daraus, daß 6 dieser Tonarten lediglich höhere oder tiefere Transpositionen sein können, wodurch auch die Namen wie „tieferes Phrygisch“ statt Jonisch oder „höheres Mixolydisch“ statt Hyperjonisch verständlich werden. So war es nicht möglich, für die hypojonische (tiefere hypophrygische) Tonart, die, wenn wir, wie wir getan haben, für die hypodorische Tonart *a*moll annehmen, unserm *b*moll entsprechen würde, eine Oktavgattung auf dem Grundton *a* aufzubauen, da dieser Ton in der *b*moll-Skala nicht enthalten ist. Um aber doch diese Tonleiter in das System einreihen zu können, versetzte man einfach die hypophrygische Tonart (*h*moll) samt der in ihr enthaltenen hypophrygischen Oktavgattung einen halben Ton tiefer, wodurch der Name „tieferes Hypophrygisch“ entstand, der später in „Hypojonisch“ umgewandelt wurde.

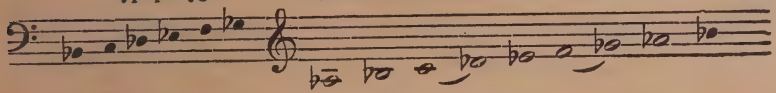
In nachfolgender Tabelle wird eine Übersicht über die 15 bei den Griechen gebräuchlichen Tonarten gegeben, wobei bemerkt wird, daß die 3 die Mollskala unterbrechenden Töne des Tetrachords synemmenon ausgelassen worden sind, da sie zum Verständnis nicht notwendig sind und außerdem auf die leichteste Weise ergänzt werden können:

169.

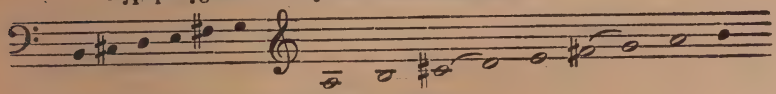
1. Hypodorisch oder Äolisch. (Äolische Kirchentonart.)
Hypodorische oder äolische Oktavgattung.



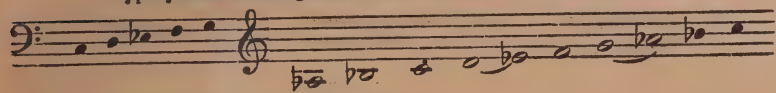
2. Hypojonisch oder tieferes Hypophrygisch.
Hypophrygische Oktavgattung (einen halben Ton tiefer transponiert).



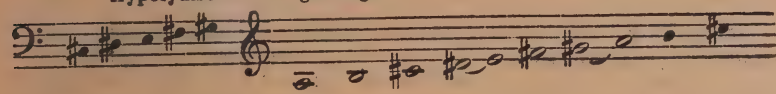
3. Hypophrygisch. (Mixolydische Kirchentonart.)
Hypophrygische oder jonische Oktavgattung.



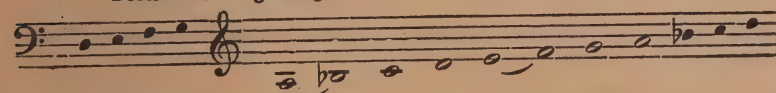
4. Hypoäolisch oder tieferes Hypolydisch.
Hypolydische Oktavgattung (einen halben Ton tiefer transponiert).



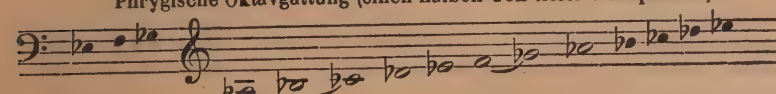
5. Hypolydisch. (Lydische Kirchentonart.)
Hypolydische Oktavgattung.



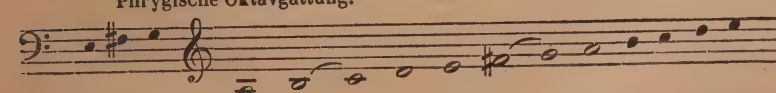
6. Dorisch. (Phrygische Kirchentonart.)
Dorische Oktavgattung.



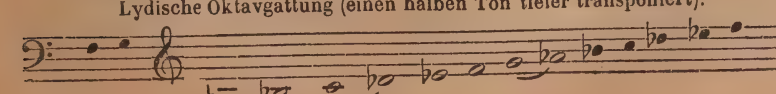
7. Jonisch oder tieferes Phrygisch.
Phrygische Oktavgattung (einen halben Ton tiefer transponiert).



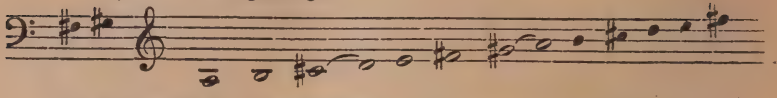
8. Phrygisch. (Dorische Kirchentonart.)
Phrygische Oktavgattung.



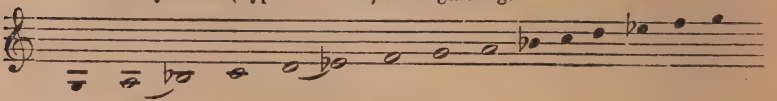
9. Äolisch oder tieferes Lydisch.
Lydische Oktavgattung (einen halben Ton tiefer transponiert).



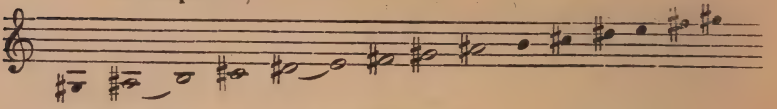
10. Lydisch. (Hypolydische oder jonische Kirchentonart.)
Lydische Oktavgattung.



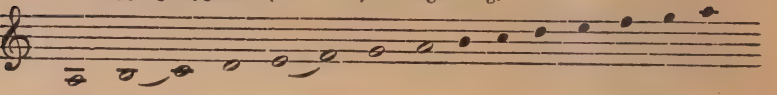
11. Hyperdorisch oder **Mixolydisch.** Hypophrygische Kirchentonart.)
Mixolydische (hyperdorische) Oktavgattung.



12. Hyperjonisch oder **höheres Mixolydisch.**
Mixolydische (hyperdorische) Oktavgattung (einen halben Ton höher transponiert).



13. Hyperphrygisch oder **Hypermixolydisch.**
Hyperphrygische (lokrische) Oktavgattung.



Anmerkung. Die Griechen kannten noch eine andre Einteilung der Tetrachorde: nämlich in diatonische, chromatische und enharmonische. Das Tetrachord konnte nämlich, wie in dem oben entwickelten System, zusammengesetzt sein aus einem halben und 2 ganzen Tönen, z. B. *e f g a*, und dann war es ein diatonisches. Oder es konnte zusammengesetzt sein aus 2 halben Tönen und einer kleinen Terz, z. B. *e f fis a*, dann war es ein chromatisches. Oder aber es bestand aus 2 Viertelstönen und einer großen Terz, z. B. *e e¼ f a*, dann war es ein enharmonisches. Auf diese Weise erhielten die Griechen ihre drei Klanggeschlechter, nämlich das diatonische (γένος διάτονον), das chromatische (γένος χρωματικόν, abgeleitet von χρῶμα, die Farbe, also eigentlich das gefärbte) und das enharmonische (γένος ἐναρμόνιον, das übereinstimmende, d. h. das harmonische). — Diese chromatischen und enharmonischen Tetrachorde wurden in derselben Weise, wie dies mit den diatonischen geschah, aneinandergereiht, wobei dieselben Bezeichnungen für die einzelnen Tetrachorde und deren Saiten beibehalten wurden. Die so gewonnenen chromatischen und enharmonischen Skalen wurden aber auf sämtliche Tonhöhen, auf welche die diatonischen gebracht wurden, übertragen, wodurch sich die Zahl der Tonarten auf 45 erhöhte. Die Namen dieser Tonarten waren aber identisch mit den auf gleicher Tonhöhe stehenden diatonischen. Man hatte also sowohl eine hypodorisch-diatonische, als eine hypodorisch-chromatische und hypodorisch-enharmonische Tonart, sowie man in einer phrygisch-diatonischen, phrygisch-chromatischen und phrygisch-enharmonischen spielte und sang. Des besseren Verständnisses wegen sei hier eine Übersicht über 3, in verschiedenen Klanggeschlechtern, aber auf gleicher Tonhöhe stehenden Tonarten gegeben:

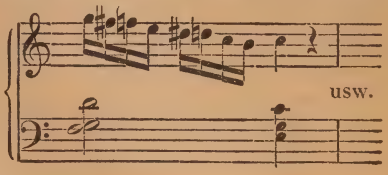
170.

Diatonische Skala.
Chromatische Skala.
Enharmonische Skala.
Proslambanomenos
Hypate
Parhypate
Lichanos
Hypate
Meson
Hypate
Parhypate
Lichanos
Mese
Trite
Paranete
Nete
Synemmenon
Paramese
Trite
Paranete
Nete
Diezeugmenon
Trite
Paranete
Nete
Hyperbolaeon

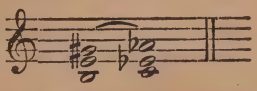
Wenn hier von gleicher Tonhöhe gesprochen wird, so bezieht sich das selbstverständlich nur auf den Proslambanomenos, sowie die höchsten und tiefsten Töne der einzelnen Tetrachorde, unbewegliche, wie sie bezeichnet wurden, während die übrigen Töne, bewegliche genannt, eben infolge der verschiedenartigen Beschaffenheit der Tetrachorde auch verschiedene Tonhöhe hatten. Erstere sind hier durch ganze, letztere durch Viertelsnoten bezeichnet. Wem das ganze System kompliziert erscheint, der sei daran erinnert, daß wir faktisch auch 48 Tonarten haben. Es wird nun freilich keinem einfallen, ein Tonstück z. B. in *Ais* dur zu schreiben, da das in unserm temperierten System genau auf derselben Höhe stehende *B* dur weit angemessener und bequemer erscheint. Daß aber die Konsequenz einer korrekten Schreibweise im Verlaufe eines viel modulierenden Stückes zu Ausweichungen nach den fernliegendsten Tonarten, z. B. *Eis* dur oder *Ces* dur, drängen kann, könnte, wenn es sonst der Raum gestattete, durch Hunderte von Beispielen aus Werken namentlich moderner Komponisten nachgewiesen werden. — Kompliziert wurde nun freilich das System dadurch, daß man die verschiedenartigsten Zahlenverhältnisse aufstellte, wodurch die sogenannten Schattierungen entstanden. So hatte man ein weiches und ein hartes chromatisches, ein weiches, ein hartes und ein gleichmäßiges diatonisches Geschlecht, und was dergleichen Unterschiede mehr sind. Bei dem vollständigen Mangel an Überlieferungen können wir uns nun allerdings keine Vorstellung über die praktische Ausführung der Musik bei den Griechen machen. Denn nach unsern Begriffen ist überhaupt nur das diatonische System verwendbar. Es ist daher die Vermutung ausgesprochen worden, daß das chromatische und enharmonische System nie allein, sondern stets in Verbindung mit dem diatonischen angewandt worden ist. Daß aber sowohl das chromatische, als das enharmonische Klanggeschlecht auch allein gebräuchlich gewesen sind, geht aus den Andeutungen der Schriftsteller ganz unzweifelhaft hervor und wird von einigen gerade das enharmonische, nach unsern Begriffen das untauglichste von allen, ganz besonders gerühmt. Daß aber die sogenannten Schattierungen jemals gebräuchlich gewesen sein sollten, ist kaum glaublich, und schreiben sich dieselben wohl lediglich her aus der Sucht, alles Mögliche und Unmögliche theoretisch zu begründen. — Wir kennen bekanntlich nur ein Klanggeschlecht: das diatonische. Unser Dur und Moll sind Oktavgattungen, unsre Tonarten Transpositionen dieser beiden Oktavgattungen. Die Chromatik kennen wir zwar auch, und spielt dieselbe bekanntlich in unsrer Musik eine große Rolle. Ein besonderes Tongeschlecht wird durch sie aber nicht gebildet. Denn unsre chromatische Skala besteht nur zur kleineren Hälfte aus chromatischen Erhöhungen, zur größeren Hälfte aus diatonischen Halbtönen:

171.

und dient sie uns hauptsächlich zur Ausfüllung und Ausschmückung, z. B.

172.

In allen Fällen aber, wo die chromatische Erhöhung harmonische Bedeutung gewinnt, muß sie mit Notwendigkeit eine Modulation bewirken. Verwandeln

wir *f* als Bestandteil eines Dreiklangs in *fis*, welches ebenfalls als Bestandteil einer Harmonie gelten soll, so muß eine Modulation stattfinden. (Eine Ausnahme macht in dieser Beziehung der übermäßige Dreiklang, sowie der übermäßige Quintsext-, Terzquartsext- und Sextakkord, die aber alle auf eine ganz bestimmte Fortschreitung hinweisen und in welchen die übermäßige Quinte, resp. Sexte gewissermaßen als Durchgangsnote aufzufassen ist.) — Noch verschiedener von dem, was die Griechen darunter verstanden, ist das, was wir unter Enharmonik verstehen. Unter enharmonischen Verwechslungen oder Ausweichungen verstehen wir Modulationen aus Tonarten, denen Kreuze vorgezeichnet sind, nach Tonarten mit Been, oder umgekehrt, wobei ein oder mehrere Töne durch andre zwar auf gleicher Tonhöhe stehende aber eben infolge verschiedenartiger Vorzeichen eine andre Geltung im Systeme beanspruchende abgelöst werden. So wird im folgenden Beispiel:

173. 

aus *gis as*: es tritt mithin hier der Fall einer enharmonischen Verwechslung ein. In unserm temperierten System der Einteilung der Oktave in 12 ganz gleich große Halbtöne sind allerdings *gis* und *as* von gleicher Tonhöhe und die Verbindung müßte somit als eine ganz natürliche erscheinen. Gleichwohl haben wir bei solchen Wendungen immer das Gefühl des Ungewöhnlichen, der Überraschung. Viele interessante harmonische Effekte der Neuzeit beruhen denn auch auf enharmonischen Verwechslungen. Daß aber die in unserm System auf gleicher Tonhöhe stehenden Kreuz- und Betöne in den natürlichen Verhältnissen von verschiedener Tonhöhe sind, davon kann jeder mitsprechen, der einmal in die Lage gekommen ist, einen Chor zu leiten. Die Sänger temperieren nicht und es kann, wenn man nicht mit sehr geschulten Leuten zu tun hat eine einzige enharmonische Verwechslung in ihren Folgen zu recht bedenklichen Differenzen führen.

Zehntes Kapitel.

Die Kirchentonarten des Mittelalters.

Anmerkung. Die Bezeichnung „Kirchentonarten" ist im Grunde genommen eine falsche. Denn die Kirchentonarten des Mittelalters sind nicht Tonarten in dem Sinne, den wir damit verknüpfen, sondern Oktavgattungen, den griechischen durchaus entsprechend und nur in der Benennung von ihnen verschieden.

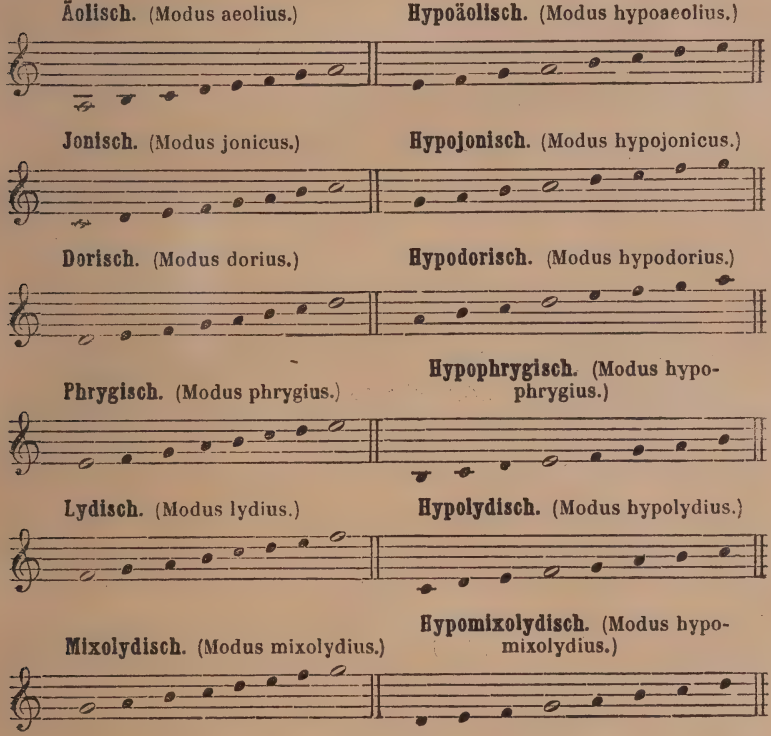
Als man anfing, die Musik für kirchliche Zwecke zu verwenden, nahm man aus den vorhandenen Oktavgattungen der Griechen 4 heraus und benannte dieselben durch Zahlen: nämlich protus (primus, scil. modus vel tonus), d. h. der erste (Modus), der Tonreihe *D e⌣f g a h⌣c D*, deuterus (secundus), d. h. der zweite, der Tonreihe *E⌣f g a h⌣c d E*, tritus (tertius), d. h. der dritte, der Tonreihe *F g a h⌣c d e⌣F*, und tetrardus (quartus), d. h. der vierte, der Tonreihe *G a h⌣c d e f⌣G* entsprechend.

Anmerkung. Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, daß die Annahme der Tonhöhe stets als eine willkürliche zu betrachten ist. Denn die Oktavgattungen weisen lediglich einen Unterschied in der Lage des Halbtons

auf: man kann sie ebenso wie unser Dur und Moll nach allen möglichen Tonhöhen transponieren und hat das früher auch ganz unzweifelhaft getan. Die Notation ist freilich immer die obige (eine Ausnahme macht in dieser Beziehung das sogenannte systema transpositum, von welchem weiter unten zu sprechen sein wird), die Tonhöhe selbst zu bestimmen hat man aber jedenfalls dem Ermessen der Sänger anheimgestellt.

Diese Oktavgattungen nun wurden authentische (authentici) genannt zum Unterschied von den 4 plagalischen, die später (man sagt, von Gregor dem Großen eingeführt wurden. Die Tonreihen dieser plagalischen Tonarten beginnen eine Quarte tiefer, als die der entsprechenden authentischen: *a h⌣c D e⌣f g a*, *h⌣c d E⌣f g a h*, *c d e⌣F g a h⌣c* und *d e⌣f G a h⌣c d*. Man sieht: der Hauptunterschied besteht darin, daß der Tonumfang (ambitus) einer Melodie in authentischer Tonart von Grundton zu Grundton ging, während der einer Melodie in plagalischer Tonart innerhalb einer Quinte oberhalb des Grundtons, sowie innerhalb einer Quarte unterhalb desselben sich bewegte. Da aber diese Grenzen häufig überschritten wurden, so ist es mitunter gar nicht leicht, den Modus zu bestimmen. Ausschlaggebend in dieser Beziehung ist dann nur der Schlußton (tonus finalis). Die Benennungen der auf diese Weise gewonnenen 8 Oktavgattungen wurden ebenfalls durch Zahlen ausgedrückt, und zwar bezeichnete man dann die 4 authentischen als modus primus, tertius, quintus, septimus, die plagalischen als modus secundus, quartus, sextus und octavus. (Eine andre Benennung der plagalischen Oktavgattungen war die nach ihren authentischen: so nannte man z. B. die plagalische *a-D-a* Plagis Proti, *h-E-h* Plagis Deuteri, *c-F-c* Plagis Triti und *d-G-d* Plagis Tetrardi). Später nun fügte man noch 6 Tonarten hinzu, die man auf den noch übrigen Grundtönen der diatonischen Skala konstruierte, nämlich die authentischen *A-A*, *H-H* und *C-C*, sowie die plagalischen *e-A-e*, *f-H-f* und *g-C-g*, so daß sich die Gesamtzahl der Tonarten somit auf 14 erhöhte. Von diesen 14 Tonarten sind 2 sehr unmelodisch, die authentische, die verminderte Quinte *h-f* enthaltende Tonart *H-H*, und die plagalische, die übermäßige Quarte *f-h* enthaltende Tonart *f-H-f*. Man ließ sie daher sehr bald wieder fallen und begnügte sich mit 12. Für diese 12 Oktavgattungen führte man nun (vermutlich im 10. oder 11. Jahrhundert) die griechischen Bezeichnungen wieder ein, nicht aber die der entsprechenden griechischen Oktavgattungen, sondern aus Unkenntnis die der griechischen Tonarten, die nicht Oktavgattungen, sondern lediglich höhere oder tiefere Übertragungen ein und derselben Skala sind. Für die unsre heutige Molltonleiter darstellende Oktavgattung *A-A* behielt man die Bezeichnung der tiefsten, die gleichnamige Oktavgattung enthaltenden griechischen Tonart „äolisch“ bei, während man den andern Namen, womit die Tonart noch bezeichnet wurde, „hypodorisch“, auf die plagalische *a-D-a* übertrug. Die der griechischen hyperdorischen oder mixolydischen entsprechende Oktavgattung *h-E-h* nannte man nach dem Namen der um einen Ton höher als die hypodorische liegenden griechischen Tonart hypophrygisch oder jonisch, die Oktavgattung *c-F-c* hypolydisch statt lydisch, die Oktavgattung *D-D* dorisch statt phrygisch, die Oktavgattung *E-E* phrygisch statt dorisch, die Oktavgattung *F-F* lydisch

statt hypolydisch und endlich die Oktavgattung *G-G* mixolydisch statt hypophrygisch oder jonisch. Man gewann somit die Namen für 5 authentische und 3 plagalische Oktavgattungen. Auf die authentische Oktavgattung *C-C* aber übertrug man dann die Bezeichnung „jonisch", sowie auf die übrigen 3 plagalischen Oktavgattungen die Bezeichnungen der entsprechenden (d. h. gleichen Grundton aufweisenden) authentischen mit dem den plagalischen Charakter kennzeichnenden Zusatz hypo (hypoäolisch: *e-A-e*, hypomixolydisch: *d-G-d*, hypojonisch: *g-C-g*). Hier eine Übersicht sämtlicher im Gebrauch gewesenen authentischen und plagalischen Kirchentonarten.

174.

Es ist bereits bemerkt worden, daß man die Oktavgattungen zwar nach verschiedenen Tonhöhen übertrug, die Notation aber immer dieselbe blieb. Eine Art der Transposition notierte man aber doch. Wollte man nämlich eine Quarte höher oder, was dasselbe besagt, eine Quinte tiefer setzen, so schrieb man der betreffenden Tonart ein *b* vor. Man nannte dies das Systema transpositum, d. h. das transponierte System, auch genus molle, d. h. das weiche Geschlecht (Gattung), zum Unterschied von dem systema regulare, d. h. das reguläre System, auch genus durum, d. h. das harte Geschlecht (Gattung) genannt.

Die Namen genus molle und genus durum rühren davon her, daß man den Ton, welcher der 2. Stufe unsrer heutigen *a*moll-Tonleiter entspricht, also *h* im ersteren Falle als *b* molle (also unserm heutigen *b* entsprechend), im letzteren Falle dagegen als *b* durum (unserm heutigen *h* entsprechend) anwandte. So würde also die dorische, eine Quarte höher versetzte Tonart in folgender Gestalt erscheinen:

175.

An den Tonverhältnissen selbst wird dadurch nicht das mindeste geändert.

Anmerkung. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß die Bezeichnung *h*, die sich schon seit Jahrhunderten eingebürgert hat, auf einem Mißverständnis beruht. Die ursprüngliche Bezeichnung der diatonischen Skala war: *a b c d e f g*, wobei das *b* im Klange unserm heutigen *h* vollkommen entsprach. Sehr frühzeitig machte sich nun die Notwendigkeit einer reinen Quarte *f-b* geltend, da der der lydischen Tonart angehörige Schritt *f-h* als unmelodisch galt. So unterschied man also zwischen einem ♭ rotundum oder molle (unserm heutigen *b* entsprechend) und einem ♮ quadratum oder durum (unserm heutigen *h* entsprechend). Später substituierte man inkonsequenter Weise für das ♮ quadratum den im Alphabete erst auf *g* folgenden Buchstaben *h*. — Bei der Versetzung der alten Kirchentonarten nach verschiedenen Tonhöhen richte man sich wie bei unsern Dur- und Molltonarten lediglich nach den Gesetzen des Quintenzirkels. Transponiert man z. B. die dorische Tonart eine Quinte höher, so erhält man die Tonreihe *A h c d e fis g a* (also mit einem Kreuz, nämlich *fis*), transponiert man sie einen Ton (also 2 Quinten) tiefer, so erhält man *C d es f g a b c* (also mit 2 ♭, nämlich *b* und *es*). In dieser Weise findet man sie auch oft notiert. — In neueren Ausgaben findet man sie meistens mit der Notation der Dur- und Molltonarten, deren Grundtöne auch die ihrigen sind: die nach *g* versetzte dorische Tonart also z. B. mit 2 Been, wobei dann die Verwandlung der kleinen Sexte, also in diesem Falle *es*, in die der dorischen Tonart eigentümliche große Sexte durch ein ♮ (Quadrat) erfolgt. — Über das ♮ quadratum s. auch „Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik", S. 19.

Elftes Kapitel.

Die Bearbeitung des Chorals in den alten Kirchentonarten.

Wir werden hierbei nur die authentischen Tonarten in Betracht zu ziehen haben. Denn die plagalischen unterscheiden sich, wie bereits ausgeführt worden ist, von den authentischen lediglich durch den Umfang; Grundton, d. h. Schlußton, Schlußfälle, sowie sonstige Wendungen sind ihnen aber gemein. Von den 6 authentischen Kirchentonarten kommen aber wiederum nur 5 in Betracht, da die lydische im nachreformatorischen Kirchengesange nicht vorkommt.

Das Gesetz der Oktavgattungen wurde das ganze Mittelalter hindurch streng befolgt und konnte um so leichter befolgt werden,

als die Musik sich damals nur in diatonischen (also melodischen) Verhältnissen bewegte. Der Gesang bewegte sich einstimmig oder in Oktaven, auch wohl in andern reinen Verhältnissen, in der reinen Quinte und reinen Quarte, jedenfalls immer in vollkommenen Konsonanzen. Als aber, was etwa im 13. Jahrh. n. Chr. geschah, die Terz als Konsonanz Geltung erhielt, war die Grundbedingung der Harmonie gegeben. Der Dreiklang trat siegreich ein in seine Rechte. Aber die Gesetze der Harmonik sind andere und zwingendere als die der Melodik. Eine Beeinflussung der letzteren durch die ersteren machte sich sehr bald gebieterisch geltend. Zwar waren die ersten Versuche auf harmonischem Gebiete, wie leicht erklärlich, höchst primitiver Natur. Sehr bald aber machte sich die Notwendigkeit des Leittons geltend und erwuchs zu bestimmendem Einfluß auf die weitere Entwicklung der Musik. Man fing an, zu dem gegebenen Cantus firmus eine zweite und dritte Stimme, welche man Kontrapunkt (punctus contra punctum) nannte, zu setzen. Hieraus ergab sich eine immer reichere harmonische Entwicklung. Man kann somit mit vollem Recht sagen, daß die Gesetze der Harmonie oder besser gesagt der Harmonieverbindungen sich aus den Gesetzen des Kontrapunkts ergeben haben, und nicht umgekehrt, wie man wohl zu glauben geneigt ist, obgleich die Natur des Dreiklangs selbst bereits früher erkannt worden war. Die ursprüngliche Reinheit der Kirchentöne aber ging dadurch verloren. Denn durch die Beziehung des tonischen zu den Dominantdreiklängen, sowie der Haupttonart zu den Tonarten der Ober- und Unterdominante wurden Bedingungen geschaffen, denen sich die Kirchentonarten unterwerfen mußten. Gleichwohl hat sich ihr Einfluß noch lange erhalten und datiert ihr gänzlicher Verfall wohl erst von der Zeit, als durch die Temperatur die Beziehungen aller Tonarten unter sich ermöglicht wurden, als hiermit ein neues unermeßliches Gebiet eröffnet wurde, auf dem denn auch bald die herrlichsten Früchte reifen sollten.

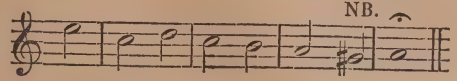
Anmerkung. Die Frage, ob wir durch den Verlust der Kirchentonarten gewonnen oder eingebüßt haben, ist eine müßige. Es wird zwar immer Leute geben, die aus reiner Vergötterung für alles Mittelalterliche das letztere anzunehmen geneigt sind. Bei allem Respekt aber vor manchem Vortrefflichen aus früherer Zeit muß doch ausgesprochen werden, daß diese Vorliebe in Anbetracht der gewaltigen Resultate der Neuzeit, d. h. des 17., 18. und 19. Jahrhunderts ganz unbegreiflich erscheint. Nicht einmal in melodischer Beziehung darf der früheren Zeit dieser Vorzug eingeräumt werden. Denn auch in dieser Beziehung haben wir ganz andre Hilfsmittel, als sie unsern Vorvätern zu Gebote standen. Es fehlt auch nicht an solchen, die der griechischen Musik eine in der neueren Musik nicht erreichte Feinheit in rhythmischer und melodischer Beziehung nachrühmen. Die 3 Klanggeschlechter scheinen allerdings darauf hinzudeuten, obgleich, wie bereits ausgeführt worden ist, wir uns keinen rechten Begriff machen können, in welcher Weise das chromatische und enharmonische

verwendet werden konnte. Es muß jedoch hier mit besonderem Nachdruck bemerkt werden, daß die griechische Musik schon deswegen sich nicht zur Höhe der unsrigen aufschwingen konnte, weil ihr das, was uns seit Jahrhunderten als Grundbedingung aller Musik gilt, die Harmonie, vollständig fehlt. Die Terz galt den Griechen als Dissonanz. Wenn nun auch angenommen werden darf, daß die ausübenden Musiker sich mehr von ihrem Gehör haben leiten lassen als von den wunderlichen Zahlenberechnungen der Theoretiker, so steht doch soviel fest: die Harmonie in unserm Sinne war ihnen unbekannt. Unser Wort „Harmonie" ist zwar aus dem Griechischen ἁρμονία entstanden, jedoch gebrauchten die Griechen das Wort in einem andern Sinne, als den wir damit verknüpfen.

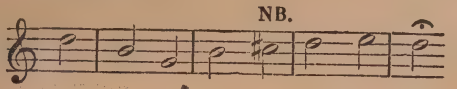
Hörten somit die alten Kirchentonarten auf, einen bestimmenden Einfluß auszuüben, so mußte es sich jetzt darum handeln, die modernen Errungenschaften auf die alten Melodien zu übertragen und doch den Charakter dieser Melodien zu wahren. Hier hat sich besonders einer betätigt: Joh. Seb. Bach. Seine Choralbearbeitungen sind ja wohl das Vorzüglichste, was auf diesem Gebiete geleistet wurde. Eine unermeßliche Fundgrube von interessanten harmonischen Wendungen, bewahren sie doch dabei durchweg den ernsten ehrwürdigen Charakter der alten Weisen. Leider blieb sein Beispiel ohne Folgen. Die Choralbearbeitungen seiner Nachfolger wurden immer wäßriger und der Charakter der alten Kirchentonarten immer mehr verkannt, doch ist nicht zu verkennen, daß in neuester Zeit wieder eine Besserung eingetreten ist. Allerdings verlangt der Gemeindegesang eine größere Einfachheit, und Figurationen, wie sie Bach bringt, sind für andre als geübte Sänger von vornherein ausgeschlossen. Doch braucht die Einfachheit nicht gerade darin zu bestehen, das Wesen dieser alten Kirchentonarten durch ungeschickte Bearbeitungen so gründlich zu verwischen, ganz abgesehen von den willkürlichen Änderungen, die man sich mit der Melodie selbst erlaubte. Gewisse Änderungen, die jedoch von einer Art sein mußten, daß sie nirgends den Charakter einer Melodie als einer dorischen, phrygischen usw. verletzten, waren allerdings, wie schon ausgeführt worden ist, durch die Gesetze der Harmonik geboten.

Die erste zwingende Notwendigkeit, die sich aus der Beziehung des Dominantdreiklangs zum tonischen ergab, war die Einführung des Leittons. Nur zwei der alten Kirchentonarten, die jonische und die lydische, haben ihn, in die übrigen mußte er, um überhaupt einen Schluß bewirken zu können, eingeführt werden. Auch beschränkte sich diese Einführung nicht etwa bloß auf die Begleitstimmen, auch die Melodie mußte in dieser Beziehung oft genug einer Änderung unterworfen werden (nur die phrygische Tonart machte in dieser Beziehung, wie wir später kennen lernen werden, eine

Ausnahme). So wird in der letzten Verszeile des im äolischen Modus erfundenen Chorals „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“:

176. 

bei Unterlage einer harmonischen Bearbeitung das *gis* ganz offenbar zur Notwendigkeit. Wollten wir das ursprüngliche *g* hier stehen lassen, so würde ein Ganzschluß, der doch unter allen Umständen ein Tonstück am besten abschließt, ganz unmöglich sein. Daß aber ein Schluß in *F*dur dem Charakter der äolischen Tonart ganz und gar widersprechen würde, liegt doch wohl auf der Hand. Ein Halbschluß in *d*moll wäre auch nicht entsprechend, da die Melodie den Charakter einer phrygischen dadurch erhielte. Ebenso würde in der 2. Verszeile des in mixolydischer Tonart erfundenen Chorals „Es ist das Heil uns kommen her“:

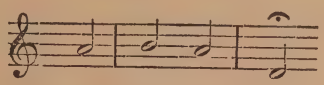
177. 

usw.

es offenbar *cis* statt *c* heißen müssen, wenn ein Ganzschluß in *D*dur hier erfolgen soll, was allerdings nicht notwendig ist.

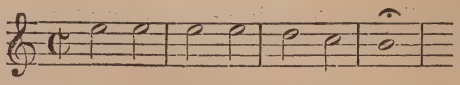
Die zweite Änderung, die sich im Laufe der Zeiten geltend machte, war die Verwandlung der der lydischen Tonart eigentümlichen übermäßigen Quarte *f—h* in eine reine *f—b*. Diese Änderung war nicht sowohl durch die Gesetze der Harmonik, als vielmehr der Melodik geboten. Infolgedessen verlor, wie bereits ausgeführt worden ist, die lydische Tonart aber ihre charakteristische Eigentümlichkeit und ist sie dann, obgleich nachweisbar im Mittelalter vielfach verwendet, für den Choralgesang nicht mehr in Anwendung gekommen, obgleich vielleicht viele Melodien, die wir jetzt für jonische halten, ursprünglich lydische waren.

Eine weitere Neuerung war die Einführung der kleinen Sexte in die dorische Tonart, die auch in der Melodie unter gewissen Voraussetzungen stattfinden durfte. So würde in folgendem Beispiel:

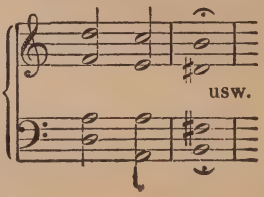
178. 
usw.

die Verwandlung des *h* in *b* unbedingt stattfinden müssen, wenn ein der dorischen Tonart doch ganz allein entsprechender Schluß in Moll hier stattfinden soll. Daß die Einführung dieser kleinen Sexte in die Begleitstimmen eine absolute Notwendigkeit ist, versteht sich aus den bekannten Beziehungen des tonischen zum Unterdominantdreiklang von selbst.

Eine weitere Änderung, die sich aber nur für die Begleitstimmen als Notwendigkeit ergibt, ist die Verwandlung der der phrygischen Tonart eigentümlichen kleinen Sekunde *e—f* in eine große *e—fis*. Die Melodie selbst verträgt keine solche Änderung. Wie sehr aber das *fis* Notwendigkeit ist, mag folgende (1.Verszeile des in phrygischer Tonart erfundenen Chorals „Christus, der uns selig macht" beweisen.

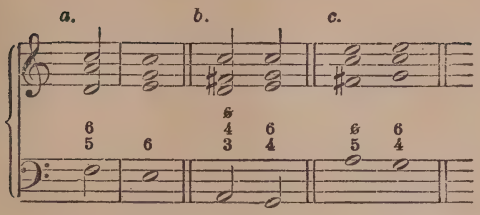
179.  usw.

Hier muß ein Halbschluß in *e*moll erfolgen, etwa in folgender Weise:

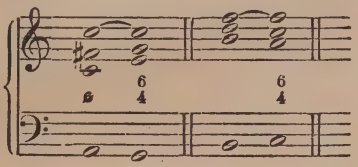
180. 

Ein andrer Schluß wäre hier kaum angebracht, man müßte denn hier eine dem Charakter der Tonart zwar nicht direkt widersprechende aber doch sobald im Anfang wenig angebrachte Modulation nach der verwandten Tonart *G* dur anbringen wollen, wobei sich aber das *fis*, als große Terz im Dominantseptimenakkord *D fis a c* erst recht als Notwendigkeit herausstellen würde.

Wir sehen also, daß während die Melodie nur die Einführung des Leittons, sowie die Verwandlung der großen in die kleine Sexte und zwar beides nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen gestattet (wobei bemerkt werden muß, daß die vielfachen und mitunter schwer zu kontrollierenden sonstigen Veränderungen, die sich im Laufe der Zeit in die alten Melodien eingeschlichen haben und die teils von der Bequemlichkeit der Sänger teils von der Unkenntnis des Charakters der alten Tonarten herrühren, als Notwendigkeit nicht angesehen werden können), die Behandlung der Begleitstimmen lediglich unserm Dur und Moll entspricht, natürlich mit gewissen Modifikationen, die an Ort und Stelle selbst zu besprechen sein werden. Gleichwohl aber wird man gut tun, wesentlich moderne Errungenschaften von der Bearbeitung fern zu halten. Dazu gehören Modulationen nach fernliegenden Tonarten sowie gewisse Harmoniekombinationen, die an und für sich nicht uninteressant und durchaus nicht unnatürlich, doch eben vermöge ihres modernen Charakters dem Wesen der alten Tonarten wenig entsprechen. So namentlich das Liegenlassen der Septime:

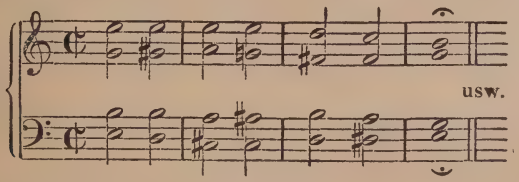
181.

ein an sich zwar sehr wohlklingender, nur der Kernigkeit jener alten Weisen wenig entsprechender Effekt, der namentlich unter Zuhilfenahme der Modulation, wie in den Beispielen *b* und *c* reichlichste Verwendung in neuerer Zeit gefunden hat. Dahin würde auch zu rechnen sein das Liegenlassen der verminderten Quinte, z. B.:

182.



überhaupt alle Verbindungen, bei denen die natürliche Auflösung der Dissonanzen verzögert oder ganz verhindert wird. Ferner sorge man dafür, daß alle Stimmen sich möglichst in diatonischen Verhältnissen bewegen. Man denke sich den Anfang des obigen Chorals „Christus, der uns“ in folgender Weise harmonisiert:

183.



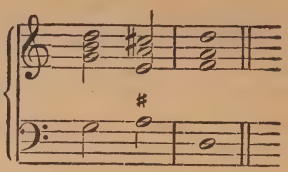
und man wird fühlen, daß eine derartige Bearbeitung das Erkennen einer alten Weise zur Unmöglichkeit macht und daß, wenn man solche Dinge gestatten will, man überhaupt einfach alles, was durch die Gesetze der modernen Harmonik als gerechtfertigt erscheint, zulassen kann. Doch gehe man in der Beschränkung wieder nicht zu weit. Manche Wendungen, die wir hier als dem Gegenstand wenig angemessen bezeichnet haben, mögen, auf den einzelnen Fall angewendet, von prächtiger Wirkung sein und eitle Pedanterie wäre es, einen guten Einfall dem Prinzipe zu opfern. Es wird eben Sache des Talents sein, den richtigen Weg zu finden, wie überhaupt dem subjektiven Ermessen in allem, wo es sich um Dinge rein ästhetischer Natur handelt, ein großer Spielraum gegönnt sein muß. Auf der andern Seite beherzige man stets, daß

diese Übungen zunächst den Sinn für das Natürliche und Einfache wecken sollen, das eben in der Beschränkung der Meister sich zeigt und daß wir nicht harmonische Experimente mit ihnen treiben wollen, sondern daß sie die kräftige und kernige und zugleich einfache Grundlage für Arbeiten kontrapunktischer, d. h. melodischer Natur bilden sollen. Auf dem Gebiet der Harmonik ist eben viel Neues nicht mehr möglich, höchstens kann die Art und Weise der Anwendung mancher Harmonien neu genannt werden. Das Gebiet der Melodik aber ist unermeßlich.

Der Choral in der dorischen Tonart.

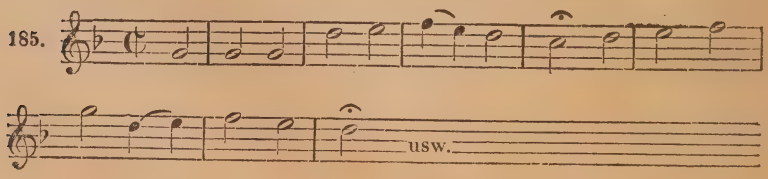
Die charakteristische Eigentümlichkeit der dorischen Tonart ist die große Sexte *d*—*h*. Dadurch unterscheidet sie sich wesentlich von der äolischen Tonart, unserm heutigen Moll. Wie aber bereits ausgeführt worden ist, stellt sich die Verwandlung der großen in eine kleine Sexte für die Begleitstimmen öfters als Notwendigkeit, von der auch manchmal die Melodie selbst betroffen wird, heraus. Eine Akkordverbindung wie folgende:

184.



ist schlecht. Unser Gefühl verlangt ein *b* hier an Stelle des *h*. Deshalb sind auch die Beziehungen der dorischen Tonart zur Tonart ihrer Unterquinte (der mixolydischen) unvollkommener Natur. Denn daß diese Beziehungen nicht reziprok sein können, liegt auf der Hand. *d* moll und *G* dur stehen eben in keinem Grade der Verwandtschaft zueinander. Wir werden daher in der Harmonisierung die Molltonart der Unterdominante (*g* moll) an Stelle der Durtonart treten lassen. Übrigens kommt die Wendung nach der Unterdominante nicht gerade häufig in den dorischen Melodien vor. Daß aber dennoch der Schluß in der Durtonart der 4. Stufe durch die Natur der Melodie bedingt werden kann, ersehen wir aus folgender, hier eine Quarte höher transponierten dorischen Melodie:

185.

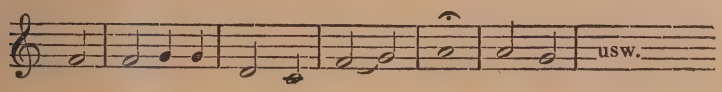


wo der Schluß der ersten Verszeile nicht in *c* moll sondern in *C* dur erfolgen muß, der Schluß der zweiten aber in der Molltonart der Oberquinte, denn eine Rückkehr zur Haupttonart ist in diesem speziellen Falle durch den Charakter der Melodie von vornherein ausgeschlossen.

Weit reger sind die Beziehungen zwischen der Haupttonart und der Molltonart der Oberquinte (der äolischen). Ausweichungen dieser Art kommen in beinahe jeder dorischen Melodie, mitunter zwei-, dreimal vor und ergeben sich auf die natürlichste Weise. Daß an die Stelle der Molltonart auch die Durtonart der Oberdominante treten kann, wenn sonst keine Querstände oder schroffe Fortschreitungen dadurch entstehen, versteht sich von selbst.

Sodann ist hier ganz besonders die Ausweichung nach der Tonart der kleinen Terz (*F* dur) zu empfehlen, an deren Stelle aber in vielen Fällen ebensogut der Halbschluß in der Haupttonart treten kann. So wird der Schluß folgender Verszeile:

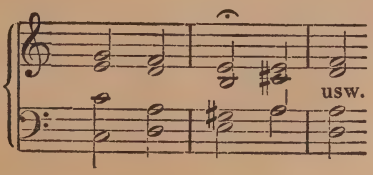
186.



offenbar ebensogut in *F* dur als auch als Halbschluß in *d* moll erfolgen können.

Von sonstigen Ausweichungen ist dann noch die in die Tonart der kleinen Septime (*C* dur), die öfters vorkommt und namentlich durch den Halbton *h* erleichtert wird, sowie die nach der phrygischen Tonart, die durch den Schlußfall *g*, *f*, *e* bedingt wird, zu gebrauchen. Da aber die phrygische Tonart keinen Ganzschluß kennt, sondern nur einen Halbschluß in der Tonart ihrer Unterdominante, so wird ein Verhältnis geschaffen, wie es zwischen Haupttonart und Oberdominanttonart besteht, was aus folgender Akkordverbindung hervorgeht:

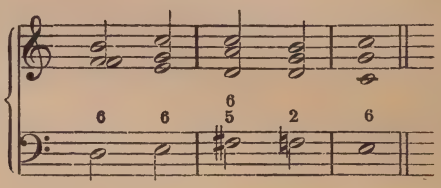
187.



Gänzlich zu vermeiden als in der Natur der dorischen Tonart nicht begründet, sind Modulationen nach der Tonart der kleinen und großen Sexte (*B* dur und *h* moll). In ersterer bildet der Grundton, in letzterer die Quinte ihres tonischen Dreiklangs kein diatonisches Verhältnis der dorischen Tonart und bedarf das nach allem, was

bei früherer Gelegenheit über die Verwandtschaft der Tonarten (s. d.) gesagt worden ist, keiner weiteren Ausführung. Wenn wir übrigens von Modulationen sprechen, so haben wir hier immer die Modulation als Ziel, d. h. soweit sie sich zu Schlüssen eignet, im Auge. Etwas andres ist die sogenannte durchgehende Modulation, durch welche die Haupttonart nicht eigentlich verlassen wird, sofern an die Stelle des ausweichenden ein leitereigner Akkord gesetzt werden kann. So wird im folgenden Beispiel:

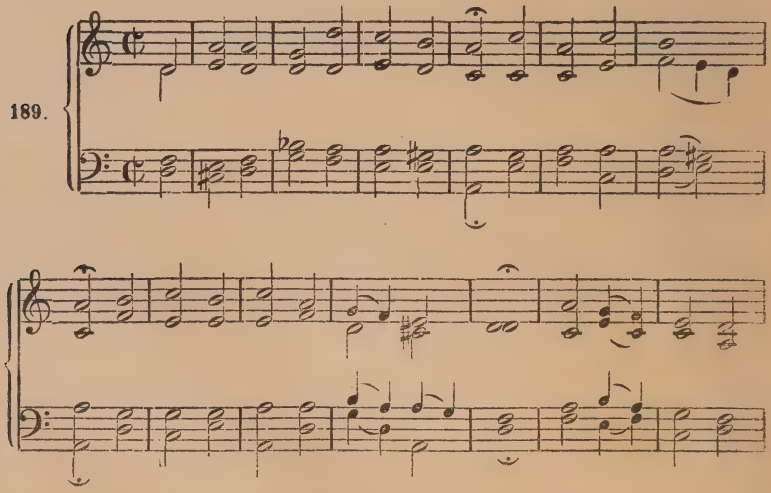
188.

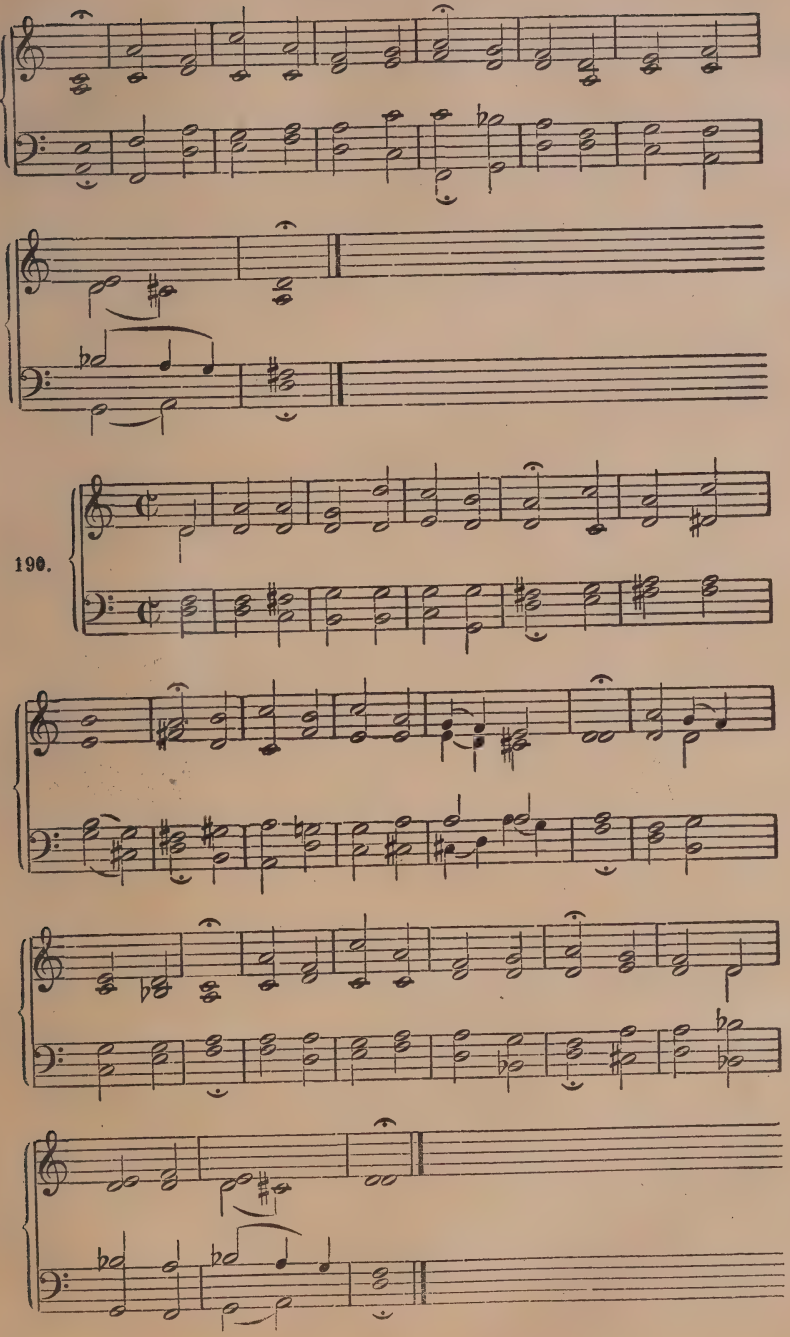


die Tonart *C*dur nicht eigentlich verlassen, indem an Stelle des Quintsextakkords *fis a c D* ebensogut der entschieden *C*dur angehörige Quintsextakkord *f a c d* stehen könnte. Daß also eine durchgehende Modulation nach *B*dur (*h*moll wird ja unter allen Umständen ausgeschlossen bleiben müssen) auch in der dorischen Tonart vorkommen und von Wirkung sein kann, mag hier ausdrücklich erwähnt werden, ebenso aber, daß sich die Gelegenheit zu derartigen Ausweichungen nicht allzuoft darbieten wird.

Es folgen hier zwei Bearbeitungen der Melodie des Liedes „Mit Fried und Freud' fahr ich dahin":

189.




190.

Von diesen Bearbeitungen ist die erste (Nr. 189) gut und dem Charakter der dorischen Tonart durchaus entsprechend, die zweite (Nr. 190) ihrer unnatürlichen Modulationen und Fortschreitungen wegen zu verwerfen.

Der Choral in der äolischen Tonart.

Wir können uns hier kurz fassen. Die äolische Tonart entspricht — es ist darauf wiederholt hingewiesen worden — durchaus unsrem heutigen Moll. Dem entsprechend wird die harmonische Behandlung sein müssen.

Eine eigentliche Modulation nach der Tonart der Oberquinte bleibt ausgeschlossen. Denn diese, die phrygische, kennt keinen Ganzschluß und wird eine Ausweichung nach der phrygischen Tonart daher immer einem Halbschluß in der Haupttonart selbst gleichkommen.

Selten ist die Modulation nach der Tonart der Unterquinte (der dorischen), häufig dagegen die nach der Tonart der kleinen Terz (*C* dur). Statthaft sind ferner die Ausweichungen nach den Tonarten der kleinen Sexte (*F* dur), sowie der kleinen Septime (*G* dur) aus Gründen der Verwandtschaft, die bereits ihre Besprechung erfahren haben. Ausgeschlossen bleiben aus denselben Gründen die Tonarten der kleinen Sekunde (*B* dur) und der großen Sekunde (*h* moll).

Von Bearbeitungen einer Melodie könnnen wir hier füglich absehen und verweisen auf die unter Nr. 149 wiedergegebene.

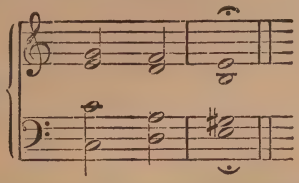
Der Choral in der phrygischen Tonart.

Die phrygische Tonart ist die interessanteste der alten Kirchentonarten. Ihre charakteristische Eigentümlichkeit ist die kleine Sekunde (*e—f*) und die kleine Septime (*e—d*). Eine Verwandlung dieser kleinen Sekunde in eine große oder die Einführung des Leittons in die Melodie ist aber unter keinen Umständen statthaft, da auf diese Weise eben die sie von den andern Kirchentonarten unterscheidenden Eigentümlichkeiten verloren gehen würden. So haben sich denn gerade die Melodien dieser Tonart in verhältnismäßiger Reinheit erhalten. Dieser Umstand aber macht eine eigentümliche harmonische Bearbeitung notwendig, eine Bearbeitung, die sich wesentlich von der der andern Kirchentonarten unterscheidet und der ein ganz eigner, altertümlich ehrwürdiger Reiz beiwohnt.

Eine ganz besonders hervortretende Eigenschaft der phrygischen Tonart ist die, daß sie einen vollkommenen Ganzschluß nicht gestattet. Da eben die Verwandlung der kleinen Sekunde in die große, sowie die Einführung des

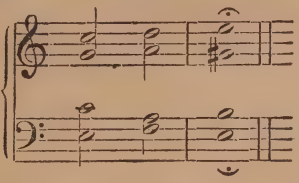
Leittons dem Charakter der Tonart widerspricht, so fehlen die zu einer authentischen Schlußbildung nötigen Vorbedingungen. So war es denn nötig, bei dem meist stufenweise sich bewegenden Gange der phrygischen Melodien etwas andres zu substituieren und erwies sich in dieser Beziehung der Halbschluß in der Tonart der Unterdominante am geeignetsten. Der Schluß kann demnach entweder in dieser Weise erfolgen:

191.



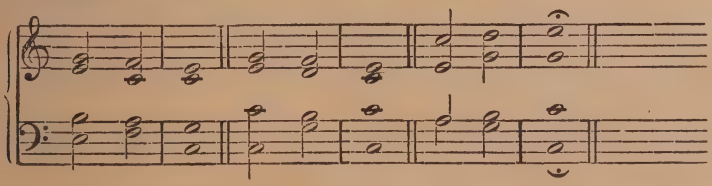
oder bei aufwärts steigendem Gange der Melodie:

192.



Allerdings läßt sich auch eine Wendung nach *C*dur anbringen (wie überhaupt die Bearbeitung einer phrygischen Melodie recht gut in *C*dur erfolgen kann, wovon weiter unten die Rede sein wird), etwa in folgender Weise:

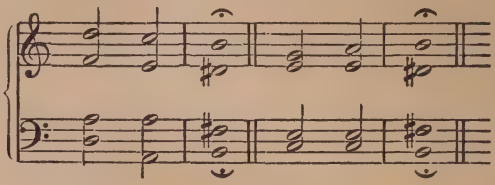
193.



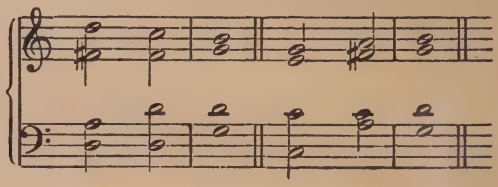
auch sind derartige Wendungen der Abwechslung wegen mitunter anzubringen, doch entsprechen sie im allgemeinen dem mehr düsteren Charakter der phrygischen Tonart wenig und sind namentlich für den Schluß eines Tonstücks in dieser Tonart nicht geeignet. Für diesen letzteren Zweck wird sich der obige Halbschluß, dem man den Namen „phrygischer Schluß“ gegeben hat, immer am besten erweisen.

Ein weiteres Charakteristikum der phrygischen Tonart ist, daß ihr die Beziehungen zur Tonart der Oberdominante gänzlich fehlen. Denn da auf der einen Seite dem Dreiklang von *h* die reine Quinte fehlt, auf der andern kein einziger von den 3 Tönen des Dominantdreiklangs in *h* moll *Fis*,

ais, *cis* in der Skala der phrygischen Tonart enthalten ist, so ist es klar, daß eine Modulation nach *H* dur oder *h* moll unmöglich ist. Statt dessen findet sich für den Halbschluß in der Haupttonart reichliche Verwendung z. B.:

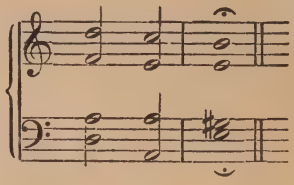
194.

Daß an Stelle dieses Halbschlusses auch eine Modulation nach der Tonart der kleinen Terz (*G* dur) eintreten kann:

195.



oder der Halbschluß in *a* moll:

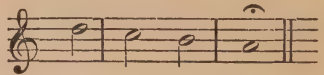
196.



ist selbstverständlich.

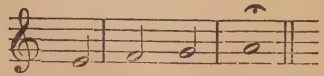
Desto reger sind die Beziehungen zu der Tonart der Unterdominante, der äolischen, und werden dieselben durch den oben erläuterten phrygischen Schluß am besten illustriert. Auch sonst bedingt die Melodie oft die Modulation nach dieser Tonart z. B. bei derartiger Führung:

197.



wo etwas andres als ein Ganzschluß in *a* moll schwerlich erfolgen könnte, es müßte denn der Anschluß der nächsten Periode einen Halbschluß in *G* dur möglich machen. Bei aufwärts steigender Melodie:

198.

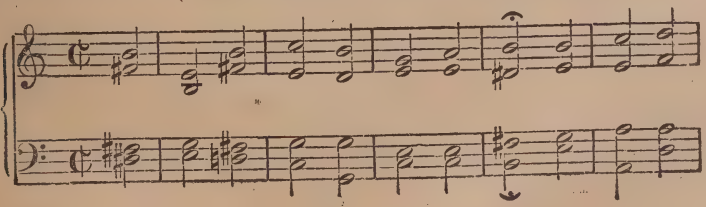


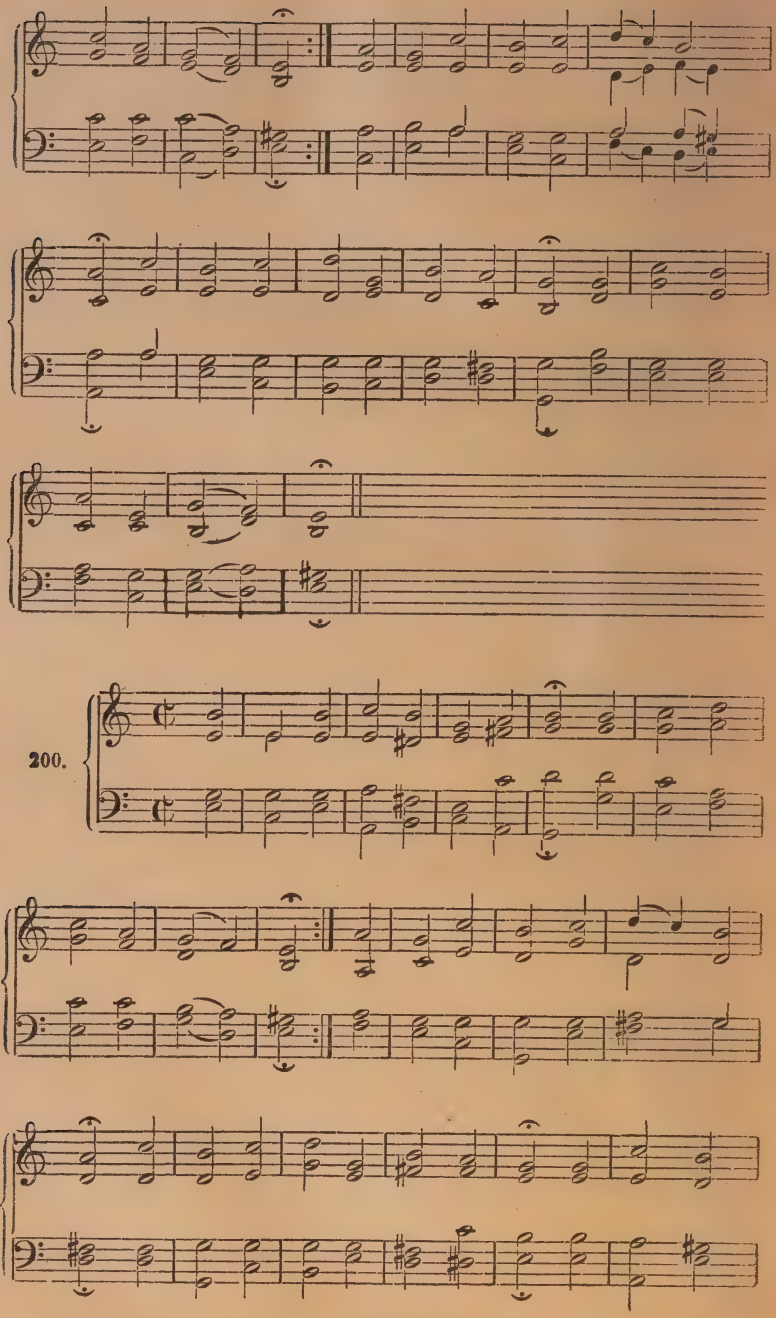
könnte freilich nur ein Schluß in *F*dur angebracht werden, es müßten denn sonst die Verhältnisse es mit sich bringen, daß ein Halbschluß in *d*moll angebracht werden könnte.

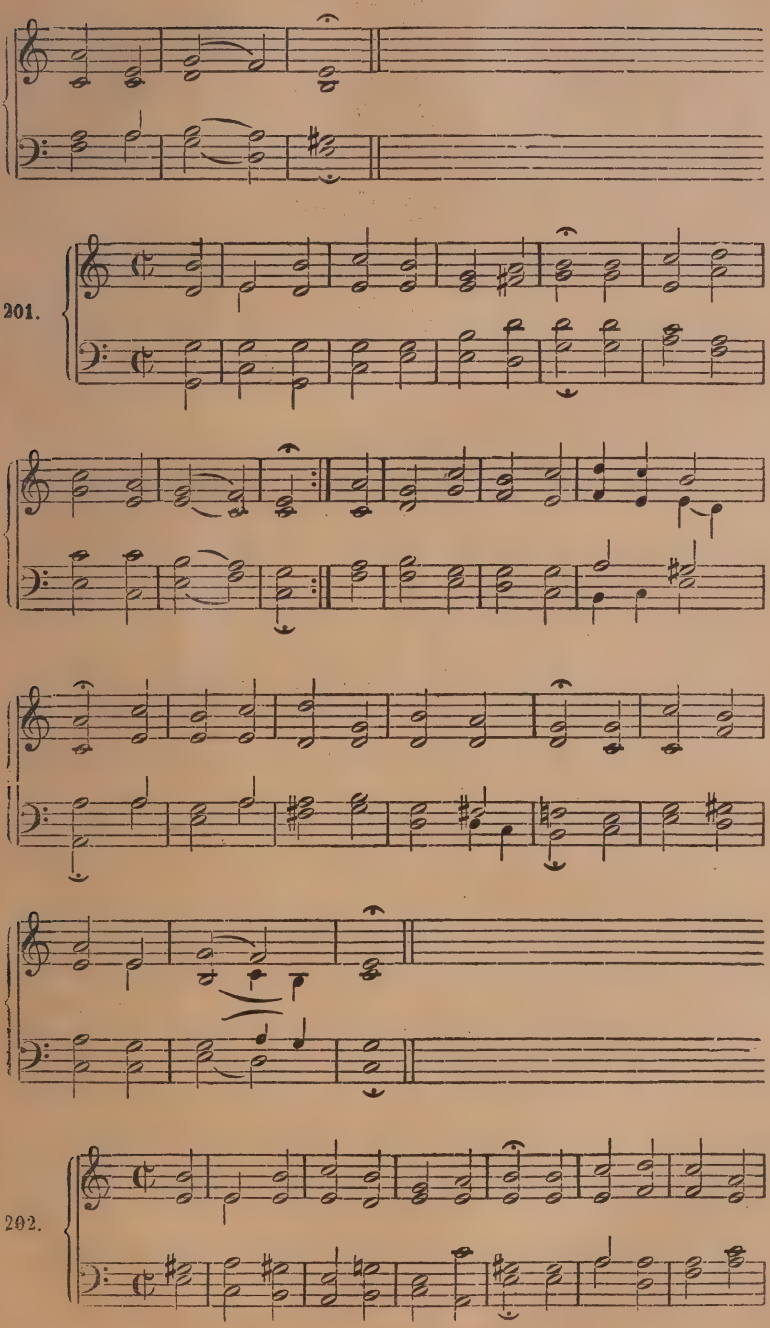
Wir finden also Beziehungen der phrygischen Tonart vor allen Dingen zur Tonart der Unterdominante (*a*moll), sodann zu den Tonarten der kleinen Terz und kleinen Sexte (*G*dur und *C*dur). Entferntere Beziehungen sind vorhanden zu den Tonarten der kleinen Sekunde und Septime (*F*dur und *d*moll), gar keine hingegen zu der Dur- und Molltonart der Oberdominante (*H*dur und *h*moll). Gerade diesem letzteren Umstande, der unsern modernen Anschauungen von der Notwendigkeit harmonischer Beziehungen direkt widerspricht, ist es zu verdanken, wenn die Behandlung der phrygischen Tonart deshalb unser Interesse herausfordert, weil sie von der Behandlung der andern Kirchentonarten so wesentlich abweicht. Denn im Grunde genommen unterscheidet sich die Bearbeitung der dorischen und äolischen Tonart nicht viel von Moll, die der jonischen und mixolydischen nicht von Dur. Nur der Kreis, innerhalb dessen sie sich bewegen, ist ein engerer, die Notwendigkeit der erläuterten Beziehungen eine zwingendere, als in unsern modernen Tonarten. In der phrygischen Tonart ist aber durch den halben Ton *e*—*f* sowie durch den dadurch notwendig werdenden Halbschluß in der Tonart der Unterdominante eine wirkliche Eigentümlichkeit geschaffen. Dennoch ist das Wesen auch dieser Tonart vielfach verkannt worden. Teils weil man die harmonische Bearbeitung dem Ohre sympathischer dadurch zu machen gedachte, teils aus Unkenntnis, indem man phrygische Weisen für jonische hielt, hat man sie vielfach in Dur gesetzt. Daß diese Bearbeitungen durchweg zweckentsprechend, soweit es sich um eine gute, natürliche Stimmführung handelt, und wohlklingend sein können, wird weiter unten eine Bearbeitung in Dur beweisen, der phrygischen Tonart raubt man aber ihre charakteristische Eigentümlichkeit dadurch vollständig.

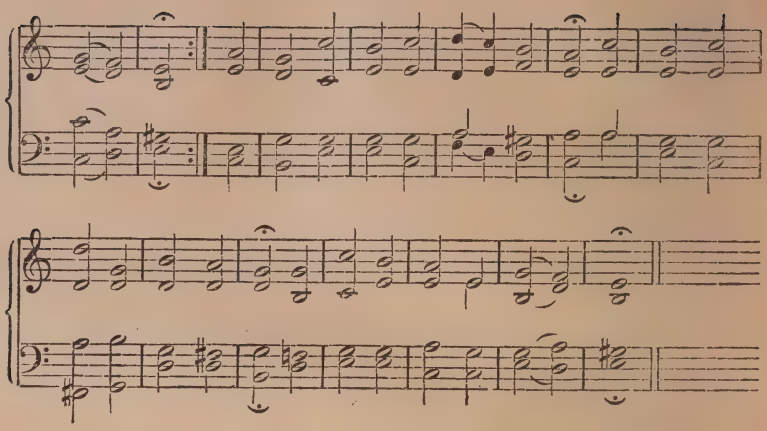
Es folgen hier 4 Bearbeitungen der Melodie „Aus tiefer Not schrei ich zu dir", die angeblich von Luther selbst herrührt:

199.




200.


201.
202.



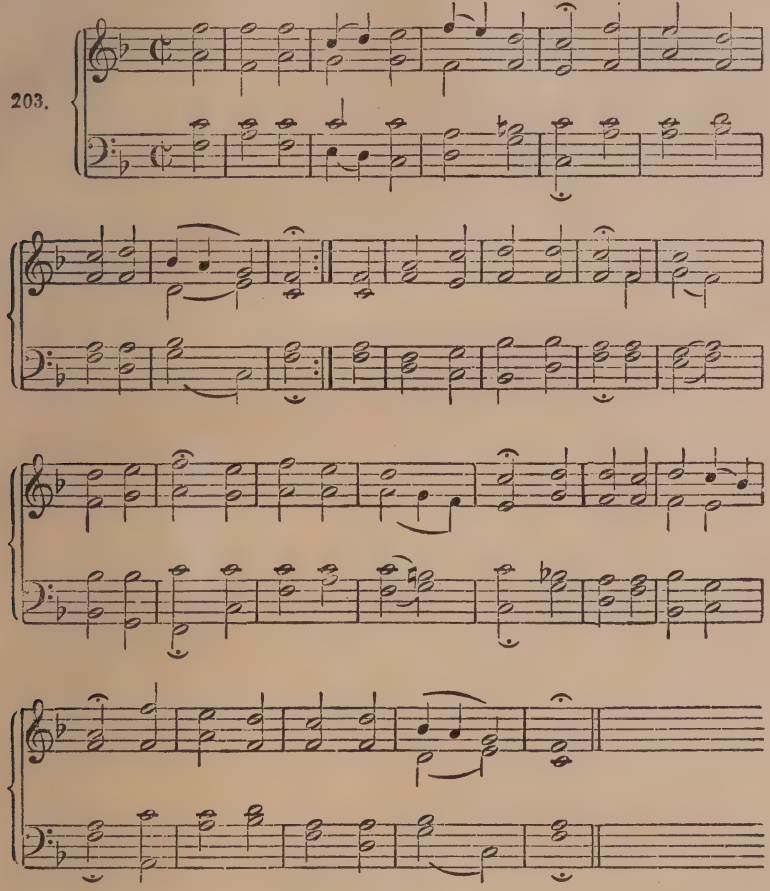
Von diesen Bearbeitungen stehen die beiden ersten in der der phrygischen allein entsprechenden Tonart *e*moll. Die erstere ist entschieden die bessere, weil sie den düsteren Charakter der Melodie wirksam unterstützt. Die dritte, in *C*dur, ist zwar an und für sich betrachtet, gut, korrekt und wohlklingend; daß sie aber den Charakter der phrygischen Weise offenbar zerstört, bedarf nach der obigen Ausführung keiner weiteren Beweisführung. Die vierte, in *a*moll, wird diesem Charakter besser gerecht, ist aber infolge der häufigen Schlüsse in *a*moll von monotoner Wirkung.

Der Choral in der jonischen Tonart.

Auch hier werden wir uns kurz fassen können. Die jonische Tonart entspricht in ihren diatonischen Verhältnissen durchaus unserm Dur, mithin wird es hier sich unnötig erweisen, besondere Gesetze der harmonischen Behandlung aufzustellen. Was die Melodien selbst vom modernen Choral in Dur unterscheidet, ist, daß die Hinneigung zur Tonart der Oberdominante fehlt, was erklärlich ist, da diese Melodien zu einer Zeit erfunden worden, wo eine Beeinflussung durch die Harmonie nicht stattfand. Denn die Hinneigung zur Oberdominante ist wesentlich durch die Harmonie bedingt, durch die Melodie nur insofern, als wir, durch die Harmonie verwöhnt, bei jeder Melodie uns eine harmonische Grundlage hinzuzudenken gewohnt sind. So finden wir denn öfters gar keine Modulation nach der Tonart der Oberdominante in der Melodie begründet, und wo sie erscheint, erscheint sie häufig nicht an der Stelle, wo wir sie erwarten, nämlich am Schlusse eines Teils oder einer der Anfangsstrophen. — Sehr häufig ist dagegen die mit unserm harmonischen Gefühl an solcher Stelle nicht vereinbarte Hinneigung zur Tonart der Unterdominante.

Eine Bearbeitung des Lutherschen Chorals „Ein' feste Burg ist unser Gott" wird hier genügen:

203.



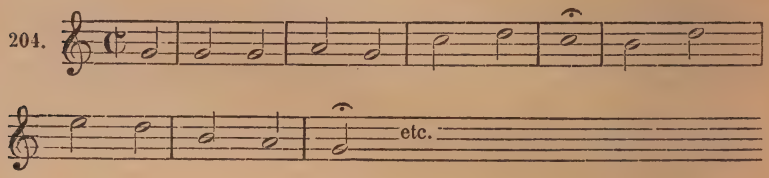
Der Choral in der mixolydischen Tonart.

Die charakteristische Eigentümlichkeit der mixolydischen Tonart ist die kleine Septime *g—f*. Die Gesetze der harmonischen Verbindungen verlangen aber den Leitton gebieterisch: es wird sich mithin öfters eine Umwandlung des *f* in *fis* auch in der Melodie als Notwendigkeit erweisen. Da aber dadurch die mixolydische Tonart die einzige Eigentümlichkeit, durch welche sie sich von unserm Dur unterscheidet, verliert, so ist es geraten, diese Umwandlung nur da vorzunehmen, wo eine authentische Schlußbildung oder

sonst ein zwingender Grund sie verlangt, in allen andern Fällen ihr aber durch eine geschickte harmonische Bearbeitung vorzubeugen.

Sehr eng sind die Beziehungen der mixolydischen Tonart zur Tonart ihrer Unterquinte (der jonischen). So erweist sich z. B. im Choral „Gelobet seist du, Jesu Christ", dessen Bearbeitung weiter unten erfolgt, gleich in der ersten Verszeile eine Modulation nach der Unterdominanttonart (*C*dur) als notwendig:

204.

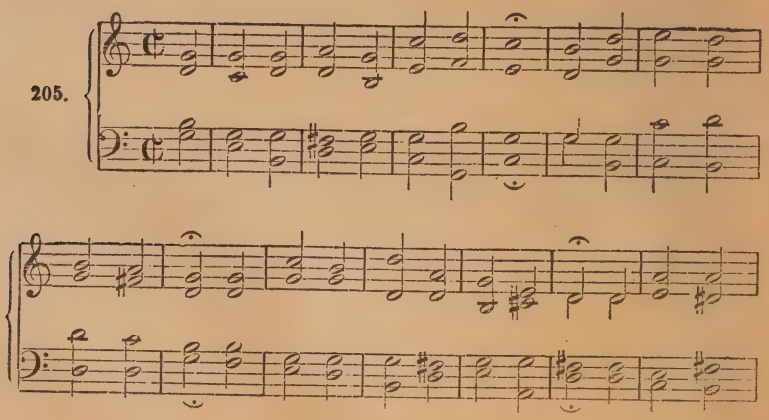


wodurch man leicht verleitet wird, als Haupttonart *C*dur anzunehmen, während der in *G*dur, also in der Haupttonart erfolgende Schluß der 2. Verszeile als Modulation nach der Tonart der Oberdominante erscheint. — Sonst sind noch Beziehungen vorhanden zu *a*moll, in welcher Tonart sowohl ein Ganz- als ein Halbschluß möglich ist, zu *D*dur und, obwohl äußerst selten, zu *F*dur, dagegen sind gar keine vorhanden zu der Tonart der 3. Stufe (*h*moll oder *H*dur), aus Gründen, die ihre Erläuterung bei früheren Gelegenheiten gefunden haben.

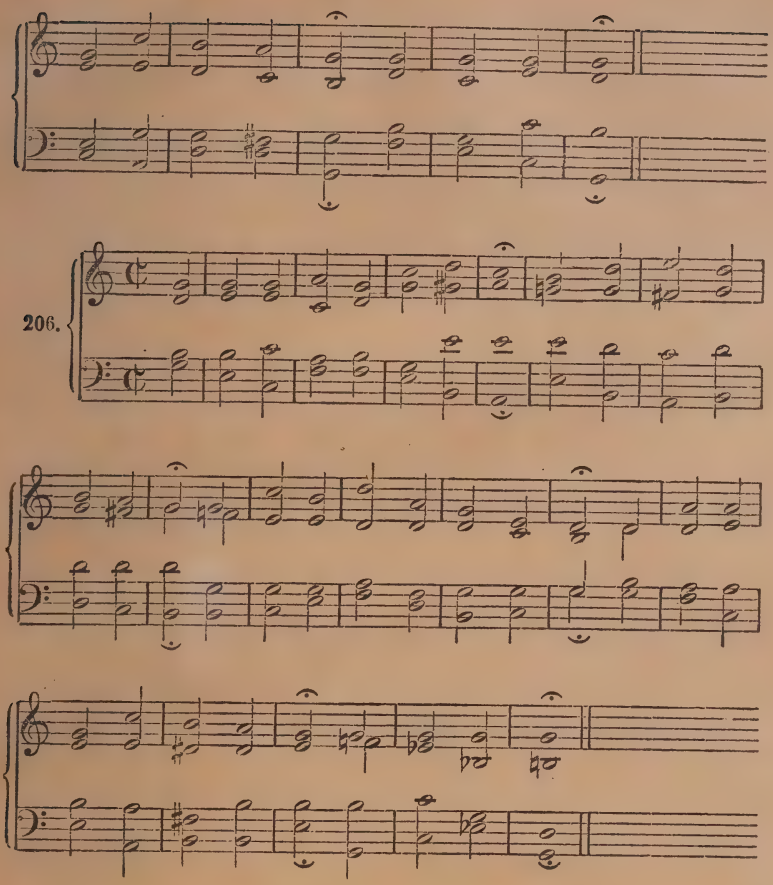
Zu den ferneren Eigentümlichkeiten der mixolydischen Tonart gehört auch, daß die häufige Anwendung des Plagalschlusses zur Notwendigkeit wird. So bringt der eben erwähnte Choral am Schlusse viermal *g*: ein andrer als der Plagalschluß bleibt somit gänzlich ausgeschlossen.

Hier zwei Bearbeitungen des obigen Chorals:

205.



206.



Von diesen Arbeiten ist die erste (Nr. 205) die beste und die dem Charakter der Melodie am meisten entsprechende.

Zwölftes Kapitel.

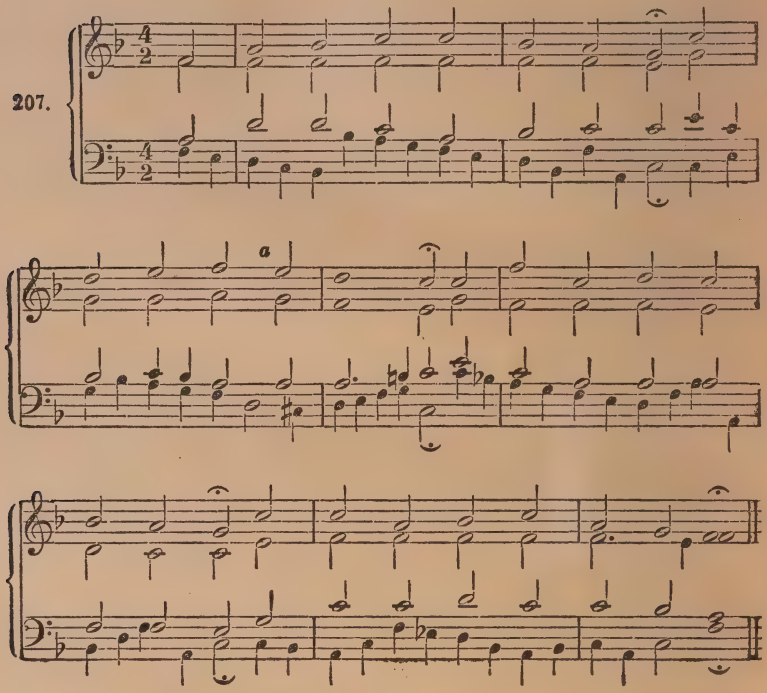
Bearbeitung des Chorals im ungleichen Kontrapunkt.

Für den ungleichen Kontrapunkt wählen wir hier Viertel. Die zwei Viertel des Kontrapunkts, welche auf jede halbe Note des *Cantus firmus* kommen, können Durchgangs- und Wechselnoten sein. Da alles, was wir über die Behandlung und Verwendung der Viertel gesagt haben, auch hier Geltung behält, muß dahin verwiesen werden und so können die Beispiele folgen.

Der Choral im Sopran, die Viertel im Baß.

Wir wählen zu diesen Arbeiten den früher bearbeiteten Choral.

207.

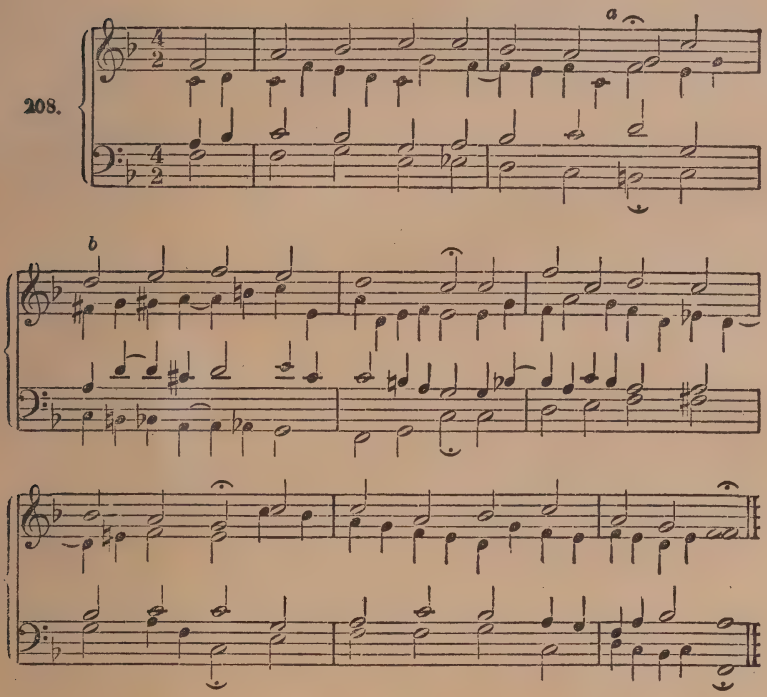


Die Hinneigung unsrer Zeit zur harmonischen Ausbildung verleitet den Anfänger nicht selten, bei diesen Arbeiten in allen Stimmen eine größere Bewegung festzuhalten, wo sich nur eine Gelegenheit zu harmonischer Ausführlichkeit immer finden mag. Es ist schon früher erwähnt worden, daß dergleichen harmonische Ausfüllungen dem eigentlichen Wesen des Kontrapunkts widersprechen. Die Vermeidung aller rein durchgehenden und Wechselnoten und ihre Verwandlung in harmonische Bedeutung wird bei aller gewandten Stimmenführung nur selten vor Überfüllung schützen und nur bei langsamen Sätzen anwendbar sein. Man suche daher bei diesen Arbeiten die begleitenden Stimmen so einfach wie möglich zu halten, wie es oben in der 1., 3. und 4. Verszeile geschehen ist. Doch braucht man auch hierin nicht zu pedantisch zu sein, wenn eine Stelle zu größerer Bewegung nötigt und sie gewissermaßen fordert. In diesem Sinne ist der Tenor in der 2. Zeile geführt, und so sind alle übrigen gleichen Stellen zu beurteilen.

Bei *a* ist daran zu erinnern, daß wir schon früher bei der Viertelbewegung Vorhalte gestatteten; sie sind zur Vermeidung monotoner Bewegung an richtiger Stelle sehr willkommen.

Der Kontrapunkt im Alt.

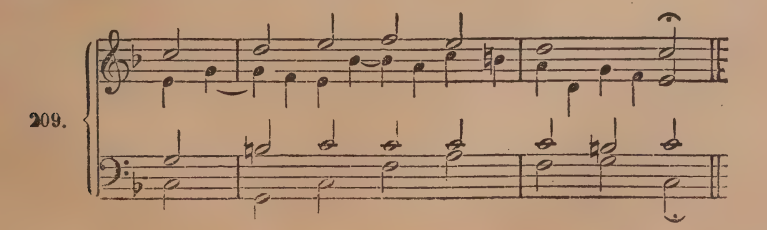
208.



Die Fermate auf dem Quintsextakkord bei *a* setzt eine natürliche Fortschreitung in der folgenden Zeile voraus. Die Führung des Alts in der zweiten Verszeile (*b*) nötigt hier auch die übrigen Stimmen zu größerer Bewegung, wodurch sich die Harmoniefolgen häufen.

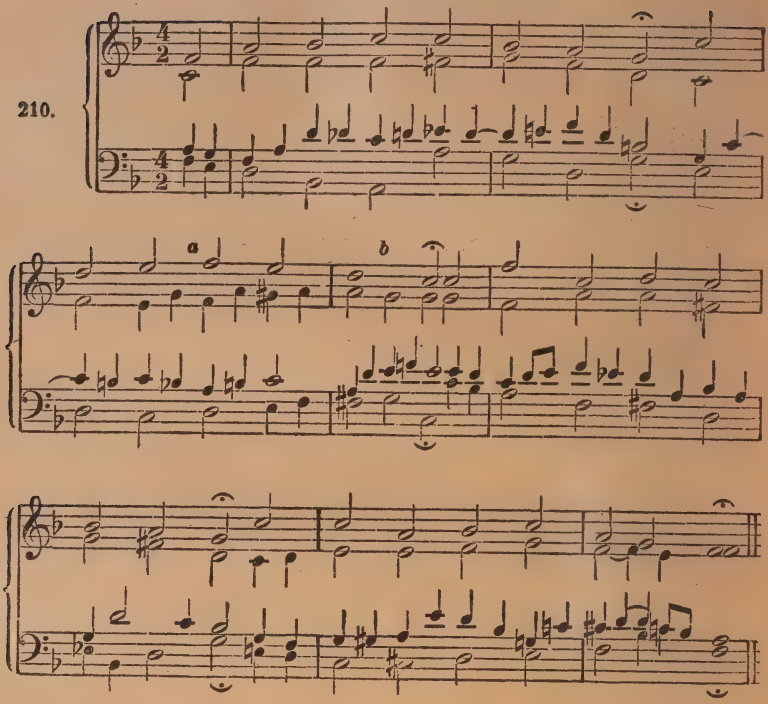
Daß derselbe viel einfacher gestaltet werden kann, soll durch folgendes Beispiel gezeigt werden:

209.



Der Kontrapunkt im Tenor.

210.

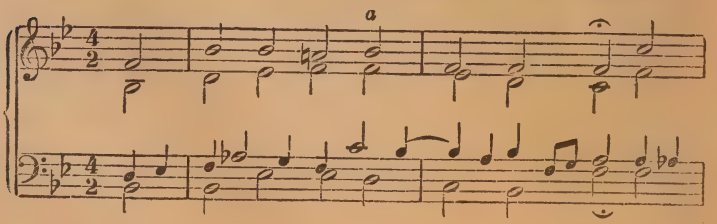


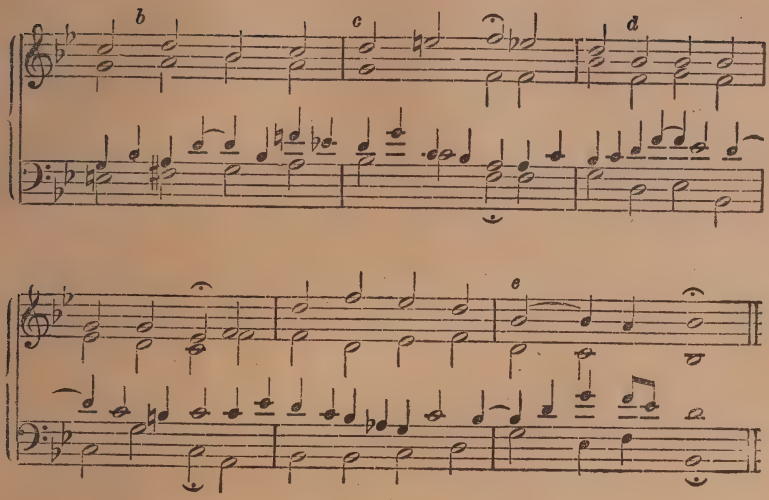
Der etwas auffallende Schluß der ersten Verszeile gilt als Halbschluß und leitet die folgende Zeile ein. Über die durch einen Terzensprung verdeckten Oktaven zwischen Sopran und Alt bei *a* ist bei Nr. 41 gesprochen worden. Bei *b* tritt der Dominantakkord ohne die Terz *h* auf.

Alle Arbeiten über diesen Choral zu geben, muß ich mir versagen, doch sollen noch einige über den Choral, in die übrigen Stimmen versetzt, folgen.

Der Choral im Alt, der Kontrapunkt im Tenor.

211.





Diese Arbeit gibt zu manchen Bemerkungen Veranlassung.

Über die Verdoppelung des Intervalls beim Vorhalt in den drei Oberstimmen, wie bei *a* zwischen Sopran und Tenor, ist in der Harmonielehre S. 102 gesprochen worden. Hier betrifft es den Grundton des Dreiklangs. Der nicht gute Sopran des folgenden Taktes läßt sich sehr leicht verbessern. Siehe Nr. 212*a*.

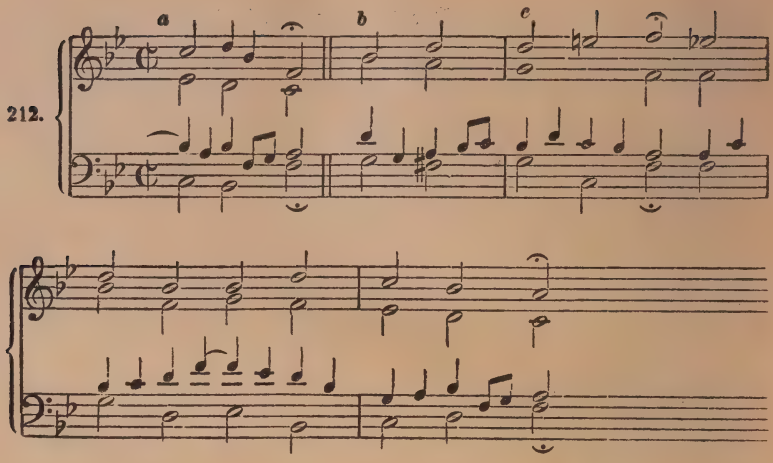
Bei *b* schreiten Alt und Tenor in Oktaven mit dazwischengeschobener Terz fort, eine Fortschreitung, die, wenn auch hier in den Mittelstimmen nicht von großem Nachteil, doch möglichst zu vermeiden ist.

Bei *c* ist auf die schlechte Führung des Soprans und Basses zu weisen. Die zwei um eine ganze Stufe fortschreitenden großen Terzen bilden in ihrem Gesamtfortschritt den Tritonus, über welchen in der Harmonielehre S. 163, 164 ausführlich abgehandelt ist. Die Verbesserung ist sehr leicht, wie z. B. Nr. 212 *b*. Außerdem ist hier der Trugschluß F_7 *g* von übler Wirkung, wie meistens da, wo der Baß nicht den Grundton hat. Siehe Harmonielehre S. 70.

Bei *d* ist die monotone Haltung des Soprans zu tadeln, die vielen gleichen Noten sind in Nr. 212 *c* vermieden.

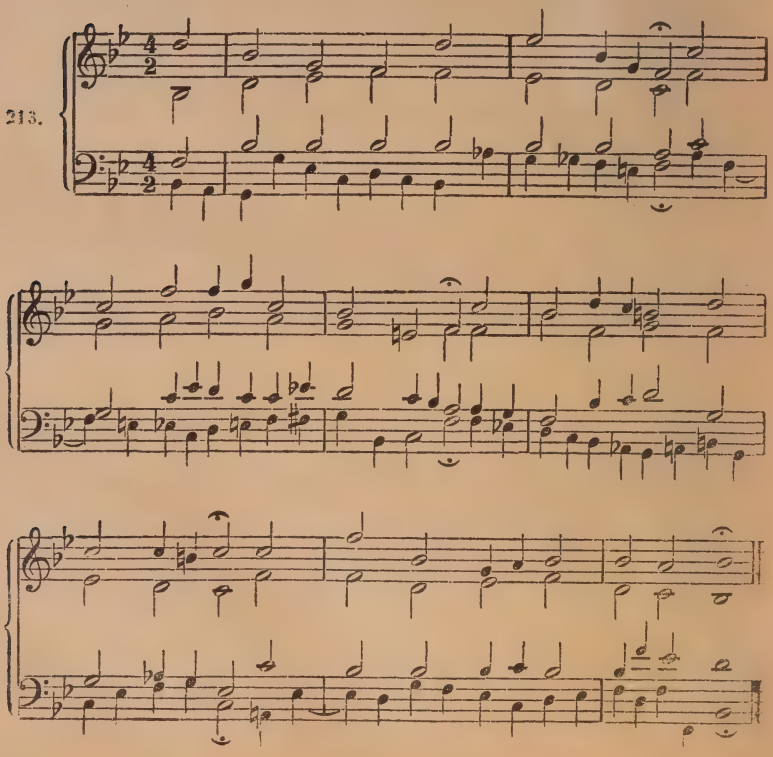
Bei *e* nötigt die Harmonie *g* in der Folge zwei Akkorde zu nehmen. In gewissen Fällen kann man auch eine Überschreitung der Stimmen gestatten, besonders bei beschränktem Raume in den Mittelstimmen, doch ist zu raten, hierin Maß zu halten.

212.



Der Choral im Alt, der Kontrapunkt im Baß.

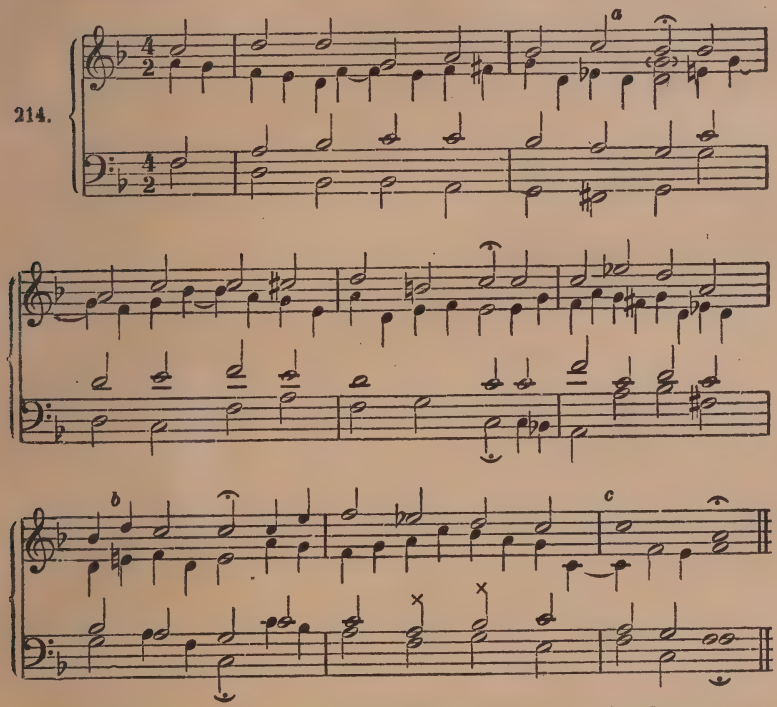
213.



In gleicher Weise kann zu dem Choral im Alt der Sopran in Vierteln gesetzt werden. Von den übrigen Versetzungen des Chorals in den Tenor und Baß folgen hier nur einige Beispiele.

Der Choral im Tenor, der Kontrapunkt im Alt.

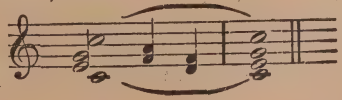
214.



Am Schluß der ersten Zeile (bei *a*) wird der Alt besser von *d* zu *g* geführt, um das Stocken der Bewegung (durch *d d*) zu vermeiden, wenn auch dadurch eine verdeckte Oktave mit dem Baß entsteht.

Die Bewegung des Soprans bei *b* ergab sich natürlich. Das nachschlagende *d* im Alt kann man als harmonische Note zu Baß und Tenor nehmen oder als Wechselnote; in jedem Falle ist diese Stimmenführung beim Plagalschluß, oder auch wie hier beim Halbschluß sehr gebräuchlich, z. B.

215.

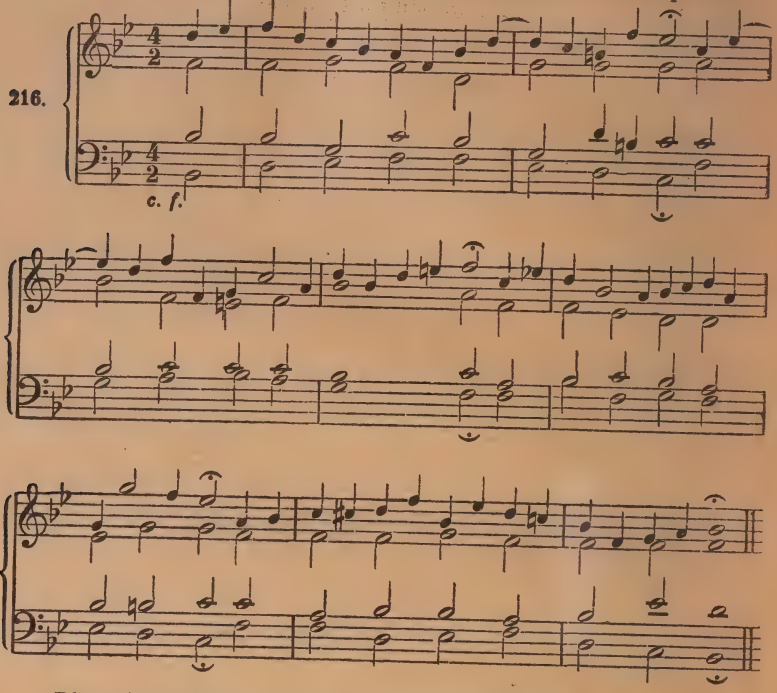


Vergleiche 56, 57 und 58.

Der unbedeutende Schluß in Sopran (*c*) ließe sich durch folgende Führung in Vierteln $\overline{c}\ \overline{f}\ \overline{g}\ \overline{b}\ \hat{a}$ leicht verbessern.

Der Choral im Baß, der Kontrapunkt im Sopran.

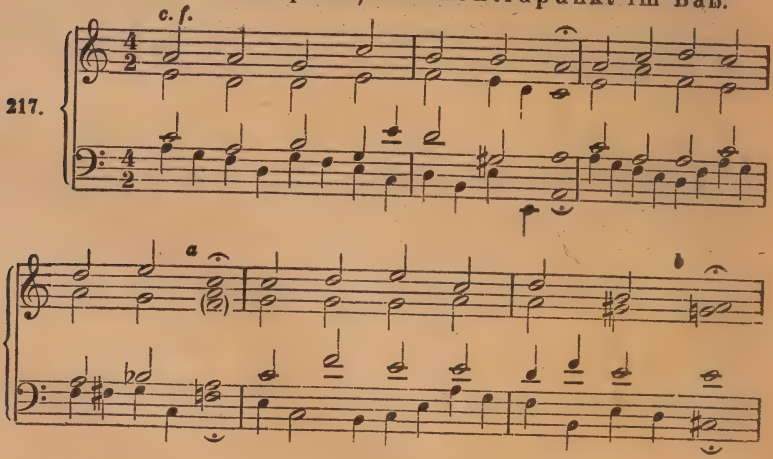
216.

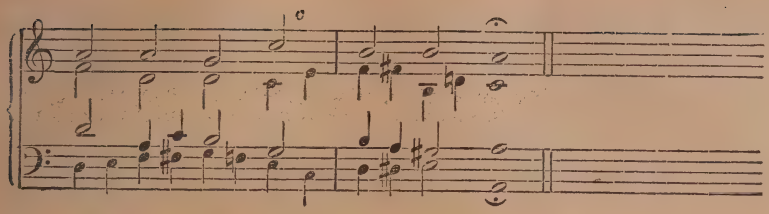


Diese Arbeit gibt zu keiner weiteren Bemerkung Veranlassung. Von dem früher bearbeiteten Choral in *Moll* „Nun komm, der Heiden Heiland“ sollen noch einige Ausführungen in Vierteln folgen.

Der Choral im Sopran, der Kontrapunkt im Baß.

217.





Über die Kadenz bei *a* muß auf die Bemerkung zu Nr. 149 verwiesen werden.

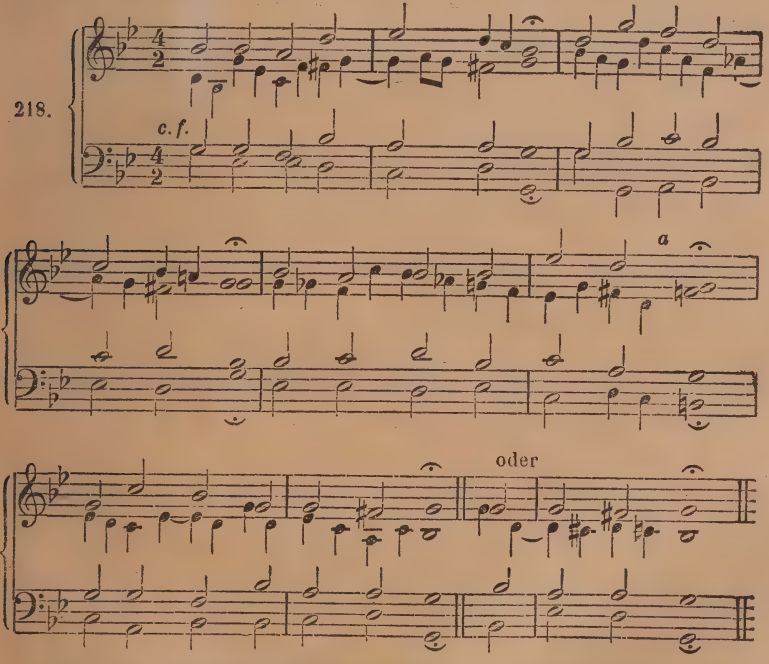
Über die Kadenz bei *b* ist auf die Bemerkung zu Nr. 208*a* zu verweisen.

Die harmonische Beweglichkeit bei *c* hätte leicht umgangen werden können, doch muß etwas schon Dagewesenes, wie in der 1. Zeile, vermieden werden und ist eine Steigerung hier am Platze. Der Vortrag verlangt in solchen Fällen viel Ausdruck und Zurückhaltung des Tempo.

Es soll noch folgen:

Der Choral im Tenor, der Kontrapunkt im Alt.

218.



Bei *a* ist die Schlußbildung dieselbe, wie in der vorigen Arbeit, nur durch die gegebene Tenorführung in etwas andrer Stellung.

Über die zweckmäfsige Art der Choralbearbeitung.

Die oben durch Beispiele gegebene Art der Choralbearbeitung bedarf noch einiger Bemerkungen. Es versteht sich von selbst, daß dieselbe nur zum Zweck der kontrapunktischen Übungen in oben vorgezeichneter Weise erfolgt, die praktische Verwendung würde wohl selten nur in dieser Beschränkung geschehen können, sondern mehr in Bewegung der Stimmen gemischter Weise. Diese Wahrnehmung darf uns nicht abhalten, so zu verfahren, weil gerade durch diese Beschränkung und bei anhaltender und fleißiger Übung große Sicherheit in verschiedenartigster harmonischer Folge, große Gewandtheit in freier kontrapunktischer Stimmenführung unter Regelung der harmonischen Gesetze unfehlbar hervorgehen wird. Zu diesem Zweck aber wird es gut sein, viele Choräle in dieser Weise und einzelne davon nach allen Seiten hin zu bearbeiten. In den obigen Beispielen sind nur Andeutungen gegeben, aber nicht alle Ausführungen im ungleichen Kontrapunkt. Diese können auf folgende Art erfolgen. Jede Stimme wird den Choral, den *Cantus firmus*, erhalten; hierzu muß in den übrigen Stimmen je eine Arbeit in Vierteln kommen. Wenn also der Choral im Sopran steht, werden drei Arbeiten in Vierteln, im Alt, im Tenor, im Baß ausgeführt; wenn er im Alt steht, ebenso im Sopran, Tenor und Baß usw.

Will man die Übungen noch weiter ausdehnen und — abgesehen von den verschiedenartigen S. 15 angegebenen Kontrapunkten — Bewegung in Triolen, in Achteln versuchen, so wird das auch seinen Nutzen haben. Doch ist hierüber zu sagen, daß, je kleinere Geltung die Noten im Verhältnis zum *Cantus firmus* erhalten, desto mehr werden einzelne kleine Gruppen, Figuren entstehen, die durch ihre Ähnlichkeit oder Wiederholung eine Beschränktheit zeigen, die nicht selten Monotonie zu nennen ist. Doch ist alles an seinem Platze berechtigt. Nach unsern Vorübungen bedarf es hierzu keiner Anleitung und wird bei hinreichender Fertigkeit und Einsicht ein Versuch belehren, daß die Ausführung keinen besonderen Schwierigkeiten unterliegt.

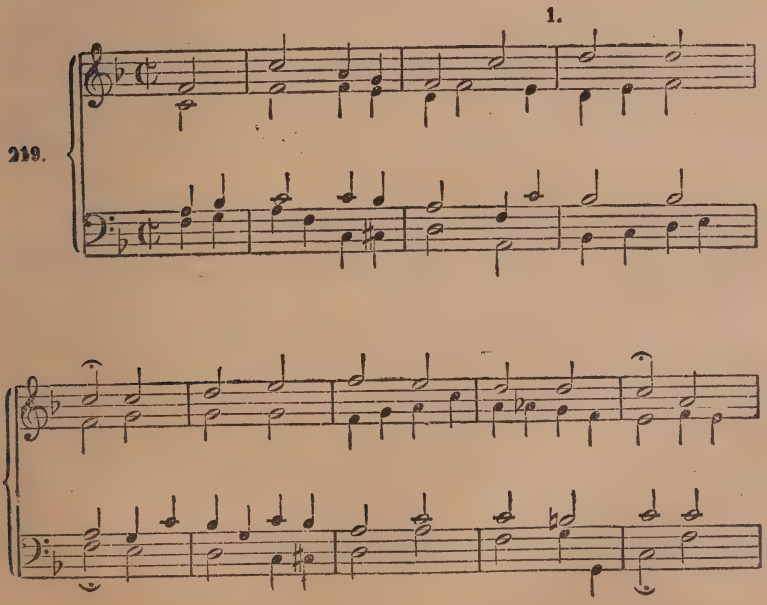
Gröfsere Freiheit der Bewegung in den einzelnen Stimmen.

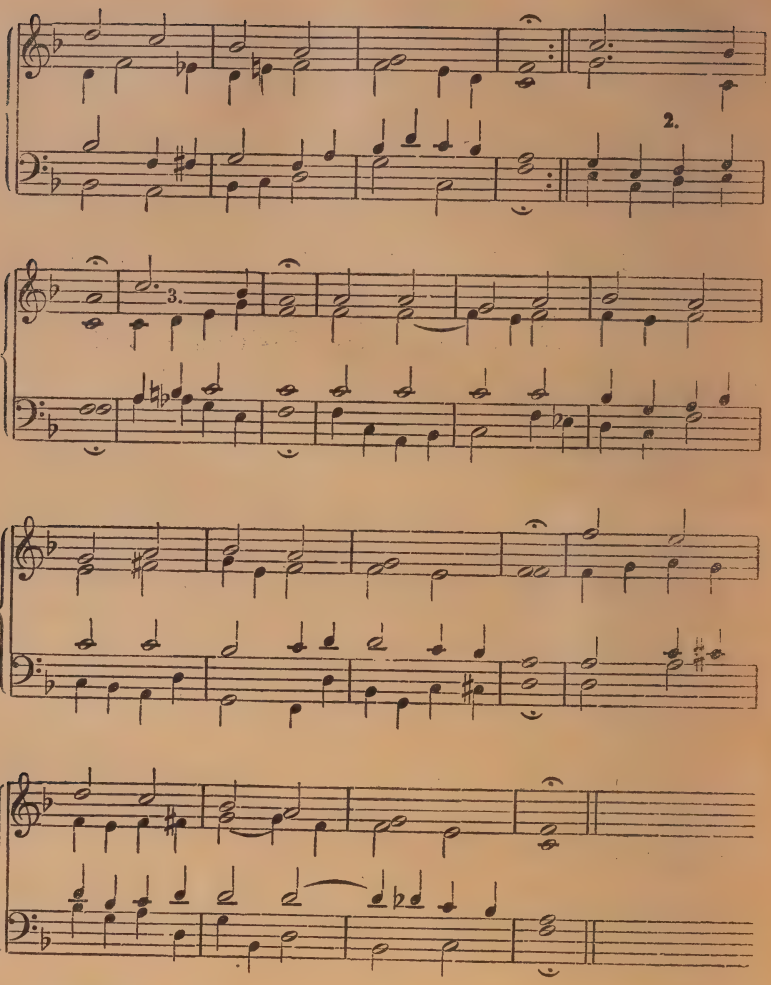
Hat man sich namentlich in der Führung der Mittelstimmen die nötige Gewandtheit angeeignet, was immerhin einige Zeit in Anspruch nehmen dürfte, so mag man auch zu Bearbeitungen mit gleichzeitiger oder abwechselnder Bewegung in den Stimmen schreiten. Widerspricht auch diese Art der Bewegung, wie bereits ausgeführt worden ist, dem eigentlichen Wesen des Kontrapunkts, so muß doch hervorgehoben werden, daß durch eine reichere harmonische

Entwicklung, sowie eine selbständigere Führung der Stimmen, Gelegenheit geboten wird, ein wirkliches Kunstwerk, wenn auch im kleinen, zu schaffen, wovon die Bachschen Choräle in so meisterhafter Weise Zeugnis ablegen. Man beherzige jedoch den Rat, mit diesen Übungen nicht eher zu beginnen, als bis man sich eine vollständige Beherrschung des einfachen Kontrapunkts erworben hat. Man hüte sich vor allem, die Harmonie als bloße Masse zu verwenden, wozu das Klavier, sowie die Natur der meisten Erzeugnisse für dieses Instrument, so leicht verleitet. Die menschliche Stimme aber ist im Laufe der Jahrhunderte immer dieselbe geblieben und was dem Sänger vor 200 Jahren für schwer galt, ist ihm auch heute noch schwer. Der Gesang ist eben den Gesetzen der Melodik unterworfen und ein törichtes Bemühen wird es bleiben, einen vierstimmigen vokalen Satz wie ein Quartett von Streichinstrumenten, denen man so ziemlich alles zumuten kann, zu behandeln. Ein rein vokales Kunstwerk, welches in solcher Weise die Grundlage alles Gesanglichen verkennt, trägt den Todeskeim schon in sich, mag der rein musikalische Wert desselben auch noch so hoch stehen.

Hier eine Bearbeitung des Chorals „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern“ mit dem *Cantus firmus* im Sopran und bei reicherer, harmonischer Entwicklung:

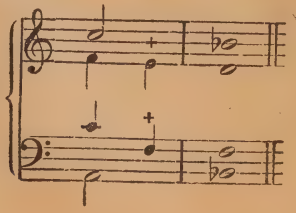
219.





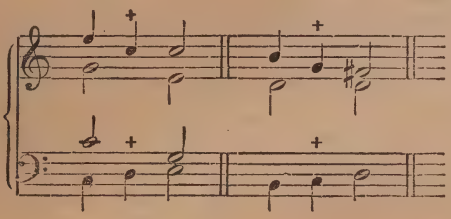
Anmerkung. Bringt man ohne Wechsel der Harmonie die Bewegung in 2 Stimmen zu gleicher Zeit, wie dies bei 1. und 2. geschieht, so muß dies möglichst in **Konsonanzen** geschehen. Eine derartige Stimmführung:

220.



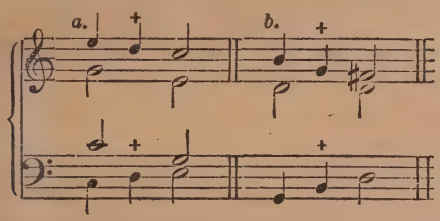
würde trotz des durchgehenden Charakters der großen Septime nicht eigentlich als gut zu bezeichnen sein. Mit der kleinen Septime würde obige Fortschreitung sich besser machen infolge der größeren akkordlichen Bedeutung der kleinen Septime. Gänzlich zu verwerfen sind aber die Fälle, wo die eine Stimme aus einer Harmonienote in eine andre springt, während eine andre Stimme eine durchgehende Note bringt:

221.



Beide Fälle wären leicht zu verbessern:

222.



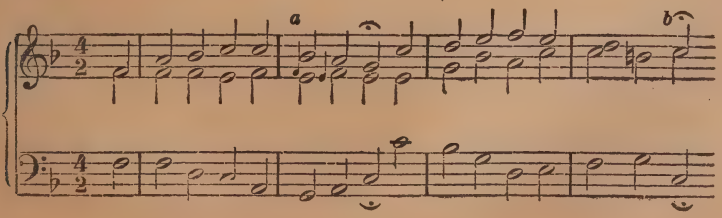
wo bei *a.* die Anwendung der beiden Durchgangsnoten eine **vollkommene Konsonanz** (die reine Oktave), bei *b.* hingegen die Anwendung der beiden zur Harmonie gehörenden Noten eine **unvollkommene Konsonanz** (kleine Sexte) ergibt. Mehr darüber s. Alfred Richter, Lehre von der thematischen Arbeit, S. 18 f.

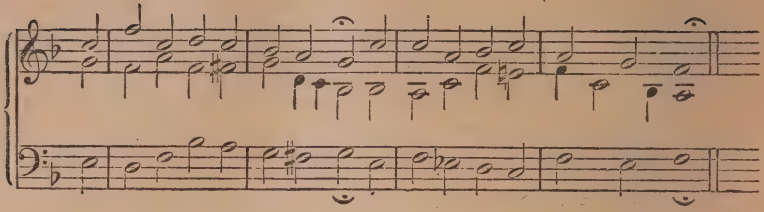
Das *c* bei 3. ist als **liegende Stimme** aufzufassen. (Über liegende Stimmen s. Lehrbuch der Harmonie, S. 119 u. ff.)

Über die Bearbeitung des Chorals im drei- und zweistimmigen Satze.

Nach den Vorübungen, zu welchen uns die früheren Arbeiten im dreistimmigen Satze Veranlassung gegeben haben, bedarf es für den Choral nur weniger Bemerkungen. Einige Beispiele werden die Gestaltung erkennen lassen.

223.

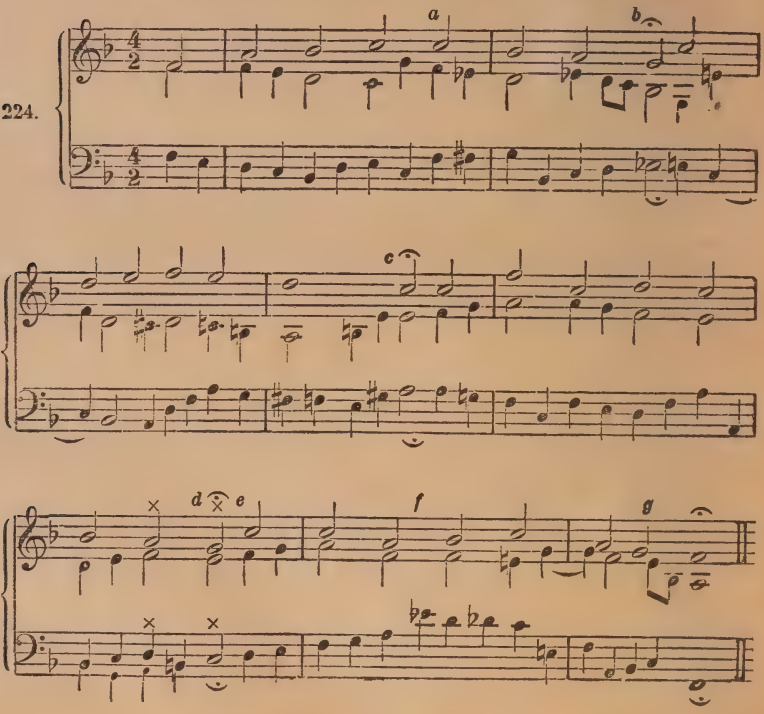




Will man es mit dem Festhalten der halben Noten nicht zu streng nehmen, so kann der obige einfache und etwas trockene Satz mehr Interesse dadurch erwecken, wenn, wo die Stimmenschritte von selbst dazu einladen, hier und da Viertel benutzt werden. So wird an der Stelle *a* der Vorhalt jedenfalls besser sein, als die einfache Quinte. Bei *b* mag an die frühere Bemerkung erinnert werden, daß der dreistimmige Satz nicht selten ohne Terz abschließt (siehe S. 68 u. 69); um sie gewissermaßen mit Gewalt herbeizuholen, wird der Mittelstimme dann nicht selten eine schlechte, holprige Führung gegeben. S. Nr. 224 *g*.

Ein Beispiel mit Viertelbewegung soll noch hier stehen:

224.



Diese harmonisch reichhaltige Arbeit bedarf einiger Bemerkungen.

Zu *a*. Der Ausfall der Terz wird hier durch den folgenden Akkord ausgeglichen. Die Stelle konnte übrigens im Alt auch so heißen: *c g a*, oder noch besser *c b a*.

Zu *b*. Ist die Kadenz in *g moll* für die erste Zeile schon etwas weitführend und unruhig, so wird dies noch durch die Trugkadenz gesteigert. Wir verweisen dabei auf die Bemerkung bei Nr. 147.

Zu *c*. Die Kadenz in die Tonart der 3. Stufe, hier *a moll*, erweist sich zwar in der Regel als gut; hier folgt sie aber unmittelbar auf die Kadenz in *g moll* und ist deshalb zu tadeln.

Zu *d*. Die Quinten zwischen Sopran und Baß mit Einführung des Halbschlusses sind fehlerhaft, weil das dazwischengeschobene *h* auf leichtem Taktteil nicht genügend ist; besser wäre die Führung des Basses durch die zwei Achtel *a h*, also *d* — $\overset{\frown}{a\ h}$ $\overset{\frown}{c}$. Auch ist die untere Führung des Basses (*b g a h*) vorzuziehen, obwohl auch hier Oktaven mit dem Sopran erscheinen.

Zu *e*. Der Anfang nach der Fermate mit einer Durchgangs- oder Wechselnote ist stets fehlerhaft.

Zu *f*. Ist auch das Steigen des Basses ins *es* an sich nicht schlecht, so erhält die ganze Stelle bis zum Schluß dadurch doch etwas so unverhältnismäßig Breites, daß vor derartigen Führungen zu warnen ist. Der Umfang umfaßt ziemlich zwei Oktaven.

Zu *g*. Hier ist auf die Bemerkung zu Nr. 223 zu verweisen. Eine solche Führung einer Mittelstimme, um die Terz am Schluß zu gewinnen, ist zu tadeln.

Der zweistimmige Choral bedarf keiner weiteren Anleitung; er wird nach den früher angeführten Grundsätzen des zweistimmigen Satzes überhaupt gearbeitet. Nur wird hierbei zu bemerken sein, daß solche Arbeiten sich von jenen zweistimmigen Chorälen unterscheiden werden, die, für praktische Zwecke und populäre Bedürfnisse geschrieben, eine leicht faßliche Zweistimmigkeit fordern und namentlich in den Schlüssen bisweilen von unsrer Art abweichen. So unbedeutend auch der gleiche Kontrapunkt im zweistimmigen Satze ist, so kann doch durch die Viertelbewegung manche interessante Stimmenführung erreicht werden.

Dreizehntes Kapitel.

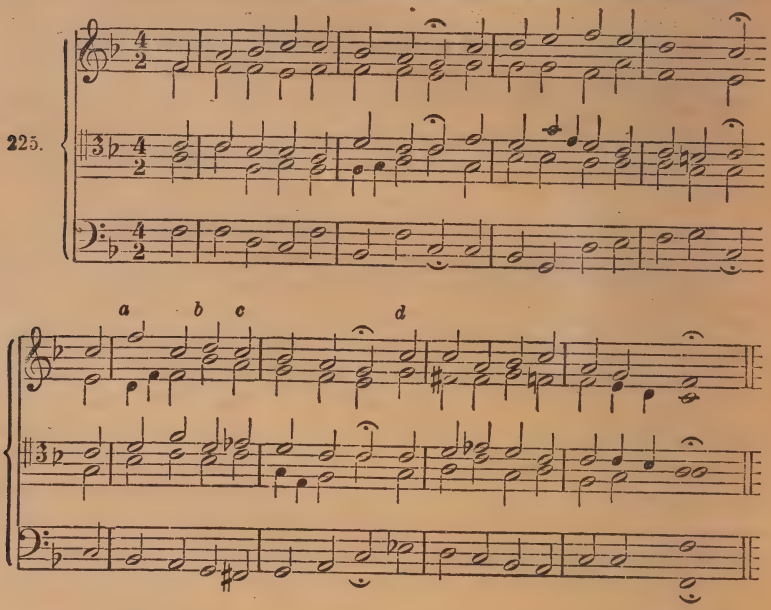
Der fünf- und mehrstimmig kontrapunktische Satz.

Der zweistimmige Satz wird zwar selten selbständig für ein ganzes Tonstück gebraucht (wobei aber nicht an gewisse Duos für zwei Instrumente, z. B. zwei Violinen usw., zu denken ist, deren

ausführlichere Gestaltung weniger vermissen läßt, als unser einfacher zweistimmiger Satz); wir benutzen ihn als solchen mehr zur Übung; doch wird er auch in mehrstimmigen Sätzen da und dort seine Stelle finden. Anders ist es mit den fünf- und mehrstimmigen Tonstücken, welche oft als ganze Sätze auftreten. Die Vollstimmigkeit, die besondere Stimmenführung, bieten für die Ausführung solcher Aufgaben viel Interessantes, welches sich hier schon im gleichen Kontrapunkt, im einfach harmonischen Satze zeigt.

Wenn wir bei unsrer früheren Art der Behandlung des Chorals stehen bleiben, so würde der unsrige sich etwa so ausführen lassen:

225.



Von den 4 gebräuchlichen Stimmen muß für den fünfstimmigen Satz eine derselben geteilt werden. Hierzu kann jede Stimme dienen; nur wählt man immer diejenige, deren Tonumfang für den Satz selbst geeignet ist, oder man muß bei vorausgegangener Wahl eine den Stimmen angemessene Lage zu erhalten suchen. Bei obiger Arbeit waren 2 Tenöre am besten zu verwenden.

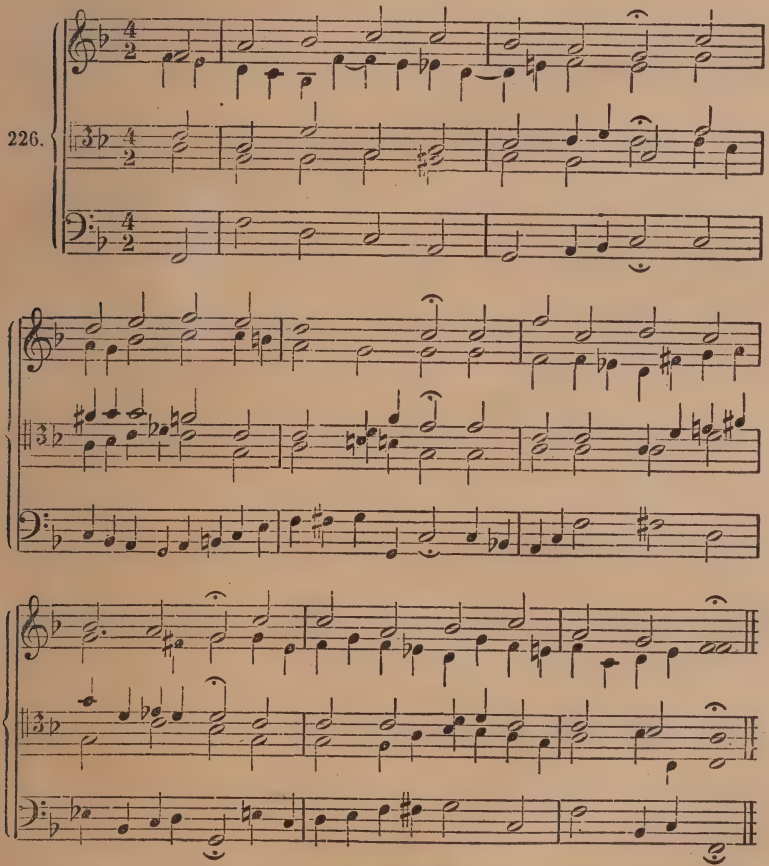
Selten läßt sich ein aufwärts gehender oder springender Ton der oberen Stimme gut als Quinte mit dem Baß verwenden, wie bei *a* und *b* des obigen Beispiels, doch wird an dieser Stelle bei der Vollstimmigkeit des Satzes die Wirkung eine gute sein.

Zu *c*. Der verminderte Septimenakkord läßt nur selten eine gute, fließende Fortschreitung bei mehr als vier Stimmen zu, er wird daher nicht oft seine Stelle finden.

Bei *d* tritt der Baß mit *es* ein, macht also gegen den Alt des vorhergehenden Schlusses einen Querstand. Nach der Fermate kann dies gelegentlich wohl stattfinden. In älteren Tonstücken kommt dieser Querstand oft vor und zuweilen an Stellen, wo wir ihn jetzt nicht anwenden würden.

Im ungleichen Kontrapunkt, bei Viertelbewegung, wird die Durchführung derselben in einer Stimme, besonders in den Mittelstimmen, manche Unbequemlichkeit bringen. Um dieser zu entgehen, kann man die Bewegung in verschiedene Stimmen verteilen. Eine Arbeit dieser Art ist folgende.

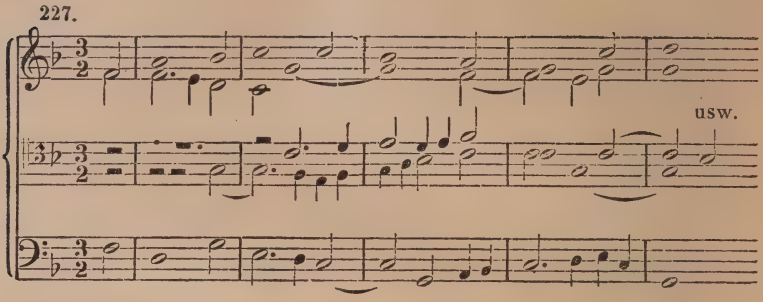
226.



Diese Ausführung, die sich freilich vom eigentlichen Kontrapunkte teilweise entfernt und stark in das Harmonische verliert, mag bei ruhiger Bewegung immer als ein ausführbarer Satz gelten. Übrigens wird es auch schwierig sein, bei dieser gleichmäßigen Art der Choralausführung ohne allzu großen harmonischen Apparat

durchzukommen. Günstiger für freie Bewegung der Stimmen ist die Notierung des Chorals im dreiteiligen Takt, wovon wir hier als Probe den Anfang geben.

227.



Aus diesen Takten läßt sich leicht erkennen, daß sich hier ein weites Feld für kontrapunktische Übungen öffnet, die wir zur Beförderung der Sicherheit und Gewandtheit nicht dringend genug empfehlen können. Die Aufgaben sind leicht zu stellen, da jeder Choral in dieser Taktart zu notieren ist. Die Fermaten können dabei wegfallen. Da wir in den folgenden Übungen zu einer ähnlichen Art der Arbeit gelangen, mag diese Andeutung genügen.

Vierzehntes Kapitel.

Der Cantus firmus in metrisch-verschiedener Form. Freie Bildungen.

Die gleichmäßige Bewegung des *Cantus firmus* in ganzen und halben Noten, wie bisher in unsern Beispielen, nötigt auch den Kontrapunkt zu einer gleichartigen, höchstens durch Bindungen unterbrochenen Bewegung, weil bei dem Mangel einer Gegenwirkung jede willkürliche Veränderung leicht Stockung hervorbringt. Ist für die kontrapunktische Bearbeitung des Chorals und ähnlicher Sätze diese Weise geeignet, so liegt auf der Hand, daß außerdem da, wo der Kontrapunkt sonst noch zur Anwendung kommt, andre, verschiedenartige metrische Bildungen vorkommen können, die ebenso eine andre Gestaltung des Kontrapunkts größtenteils fordern.

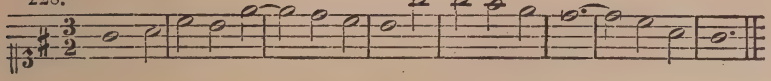
Mag die Theorie, besonders die wissenschaftlich behandelte Theorie, sich in sich selbst abschließen und von aller Praxis entfernt halten: die Darlegung theoretischer Grundsätze, welche zugleich zu einer praktischen Anleitung führen soll, wie unser Buch beabsichtigt, wird vom abstrakten Gebiet aus immer wieder den Blick auf das Praktische lenken müssen. Daher nehmen wir Satzbildungen

gemischter Art in unsre Übungen auf, ohne uns in das weite Gebiet der praktischen Möglichkeiten zu verlieren.

Diese habe ich, sobald es sich um weitere Ausbildung nach erlangter Sicherheit in einfachen Aufgaben handelt, in frei gebildeten Sätzen des dreiteiligen Taktes als wesentlich fördernd gefunden. Die Aufgaben werden Ähnlichkeit mit der in Nr. 227 haben, nur mit dem Unterschied, daß dort der Choral immer noch in gleichmäßiger Bewegung sich zeigt, während unsre folgenden Aufgaben diese nicht festhalten.

Zur weiteren Erklärung folgt hier ein so gebildeter *Cantus firmus*:

228.



Diese immer noch einfache Melodie bildet doch in metrischer Gestaltung manche Abwechslung, so daß sie nicht bloß, wie unsre ersten Aufgaben, gewissermaßen als Stab dient, woran sich der Kontrapunkt arabeskenartig anschließt, sondern für sich selbst an den geschwungenen Linien des Kontrapunkts teilnimmt.

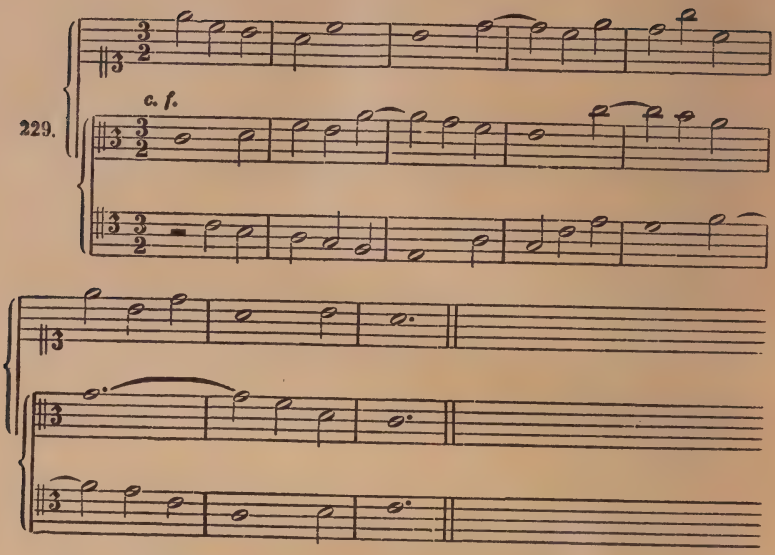
Bei der Bearbeitung dieser Sätze finde ich es angemessen, einen andern Weg als den bisherigen einzuschlagen und vom zweistimmigen Satze auszugehen. Die Gründe dafür liegen teils in der Art der Sätze selbst, die in ihrer verschiedenartigen Bewegung sich selbst zweistimmig mehr harmonisch ausprägen, als die früheren, teils geschieht es, um Raum zu einer möglichst freien selbständigen Bewegung einer zweiten Stimme zu gewinnen.

Die Art des Kontrapunkts kann zweierlei sein: in halben Noten und in Vierteln.

Bei der Gestaltung des *Cantus firmus* ist es nicht notwendig, daß der Kontrapunkt überall halbe Noten erhält, im Gegenteil wird es seine Selbständigkeit wesentlich erhöhen, wenn ganze Noten da erscheinen, wo in der gegebenen Stimme halbe mehrfach sich folgen. Die Bildung des Kontrapunkts muß eine melodisch-metrisch ähnliche aber nicht durchaus gleiche sein, wie die des *Cantus firmus*. Die unten befindlichen Beispiele mögen dies weiter erläutern.

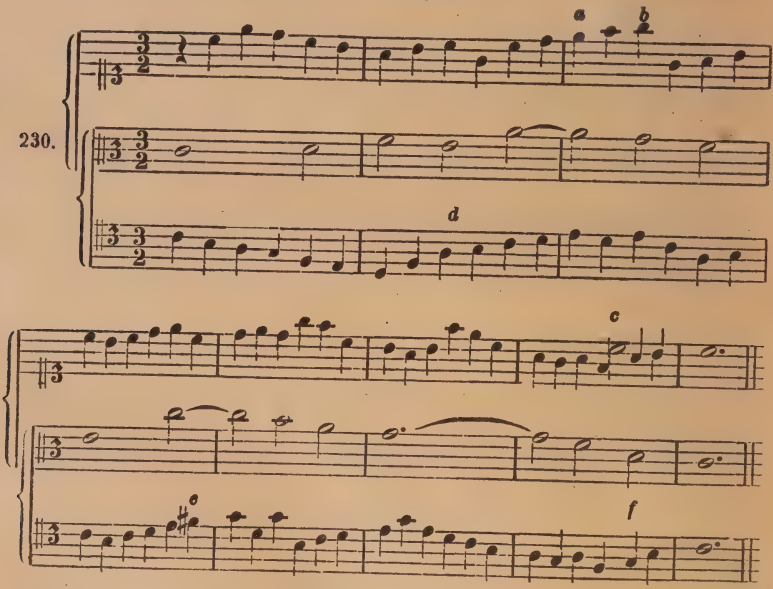
Da es möglich ist, einen Kontrapunkt über oder unter die gegebene Stimme zu schreiben, so soll die Aufgabe von Nr. 228 im Alt, nach *C-dur* transponiert, stehen, worüber ein Sopran und unterhalb ein Tenor hinzuzufügen ist, in der Weise wie oben Nr. 126, 127.

229.



Die Viertelbewegung wird natürlich hier durchgängig beizubehalten sein. Es folgt hier ein Beispiel:

230.



Leere Quinten und Oktaven, wie bei *a b d*, müssen immer durch eine gute diatonische oder harmonische Fortschreitung ausgeglichen sein.

Bei *c*. Wenn auch der Septimen-Vorhalt *c* an dieser Stelle stehen kann, so ist doch der Anschlag des *c* als leere Quinte zu *f* weniger gut, als die Führung *a f a h*.

Bei *e* kann auch die diatonische Fortschreitung *f* gebraucht werden; *fis* klingt unsern Gewöhnungen nach entschiedener und die Modulation nach *G-dur* liegt nahe genug.

Zu *f*. Bei der Fortschreitung des *Cantus firmus* ist die Kadenz des unteren Kontrapunkts hier nicht besser zu machen.

Diese Arbeiten sind zunächst eine Zeitlang fortzusetzen, bis eine korrekte und melodisch gute Stimmenführung erreicht ist.

Die drei- und vierstimmige Bearbeitung dieser Aufgaben.

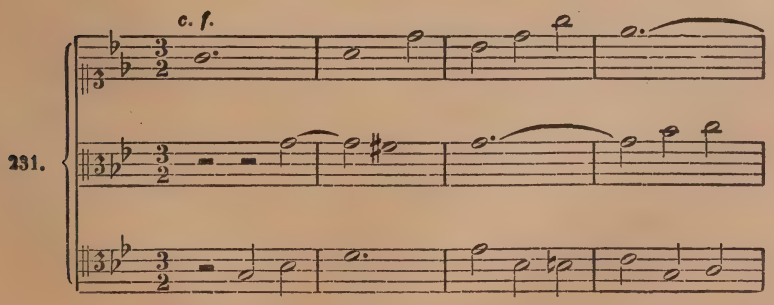
Hierbei muß zunächst auf das 23. Kapitel, S. 182, des Lehrbuchs der Harmonie verwiesen werden. Die dort befindlichen Arbeiten gehören bereits in das Bereich des Kontrapunkts und zu der vorliegenden Art desselben.

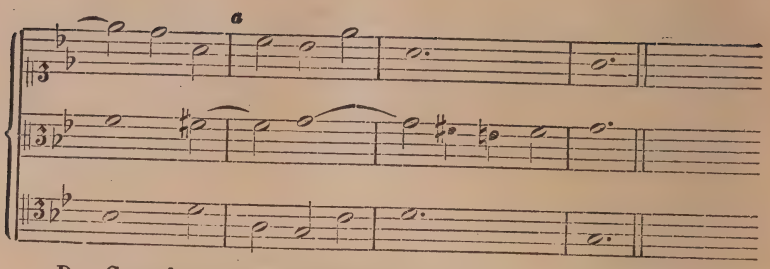
Anmerkung. Während der Bearbeitung des angeführten Buches stellte sich, bei Gelegenheit der harmonischen Behandlung einer ausgeführten Melodie, die Notwendigkeit heraus, für diese Art der Aufgaben einige Arbeiten als Anhalt vorzulegen, die von selbst in das Gebiet des Kontrapunkts übergreifen mußten.

Zur weitern Anleitung in Ausführung dieser Aufgaben folgt hier noch ein Beispiel:

Der *Cantus firmus* im Sopran.

Die Wahl der zwei hinzukommenden Stimmen wird sich nach dem Umfang des Satzes richten. Wird naturgemäß der Alt hinzukommen, so ist zwischen Tenor und Baß nach Umständen zu wählen. Die erste Arbeit in halben Noten ist folgende:





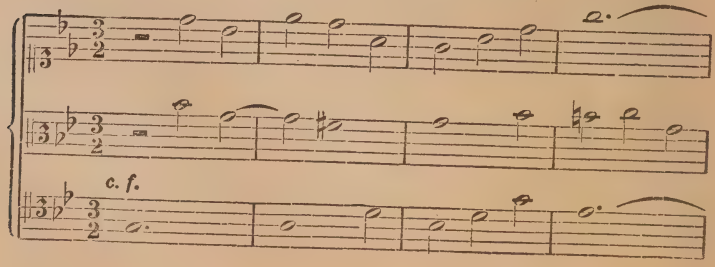
Der Grundsatz: der neue Takt soll eine neue Harmonie bringen, ist so in der Natur des rhythmischen Fortschreitens und der Akzentuierung begründet, daß er wohl als Regel angenommen werden muß. Man untersuche den Eintritt eines neuen Taktes, so wird man finden, daß die Harmonie des vorhergehenden leichten Taktteiles mit ihm streng verbunden sein wird und den Übergang zum folgenden akzentuierten Akkord bildet. (Hierbei sind solche Stellen nicht in Betracht zu ziehen, die mehrere Takte hindurch eine einzige Harmonie enthalten.) Zu einem entschiedenen Fortschreiten aber sind immer zwei verschiedene Harmonien notwendig, während eine und dieselbe Harmonie, selbst wenn sie in versetzter Stellung gebraucht wird, nicht selten einen Mangel der Akzentuierung oder auch gar eine Stockung empfinden läßt.

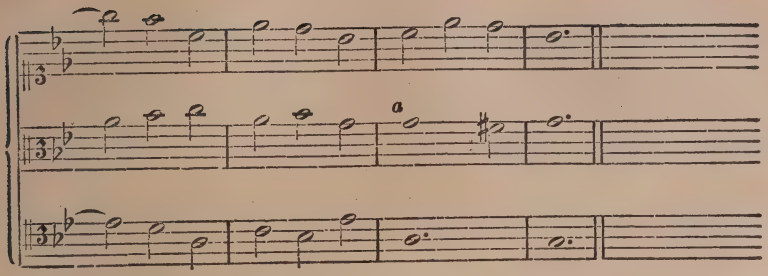
Ist man aber in die Notwendigkeit versetzt, an dieser Stelle (also über den Taktstrich) dieselbe Harmonie zu gebrauchen, so muß der Mangel des Fortschritts durch entschiedene Stimmenschritte ausgeglichen sein. Ein ähnlicher Fall findet sich im obigen Beispiel bei *a*. Hier ist zwar nicht derselbe Akkord benutzt, aber *D* und *fis*^{0} stehen in dieser Tonart in so gleichem Charakter und haben dieselbe Beziehung zu dem folgenden Akkord, daß nur die entschiedene Fortschreitung des Sopran und Tenor den Mangel weniger empfinden läßt.

Anmerkung. Solche Stellen, in welchem der musikalische Akzent auf leichten Taktteil versetzt, gleichsam verschoben ist, können hier nicht in Betracht kommen.

Der *Cantus firmus* im Tenor.

232

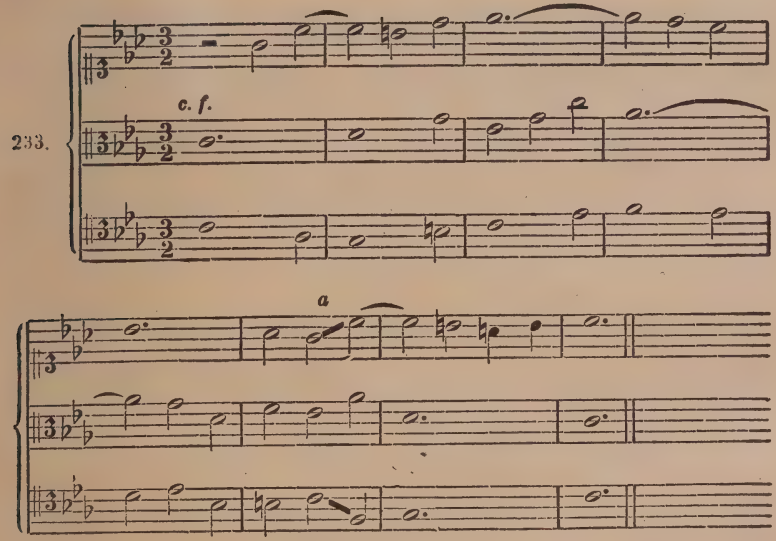




Das gestörte Gleichgewicht zwischen Vorbereitung und Septime (siehe Harmonielehre Seite 59) im Alt, bei *a*, kann wenigstens dadurch ausgeglichen werden, daß der Bindebogen wegfällt. Durch die Akzentuierung der langen Note oder durch ein wiederholtes Anschlagen nach der Bindung (hier $g \mid g\ g$) können solche Stellen, wenn sie nicht zu umgehen sind, verbessert werden.

Der *Cantus firmus* im Alt. Nach *c-moll* transponiert.

233.

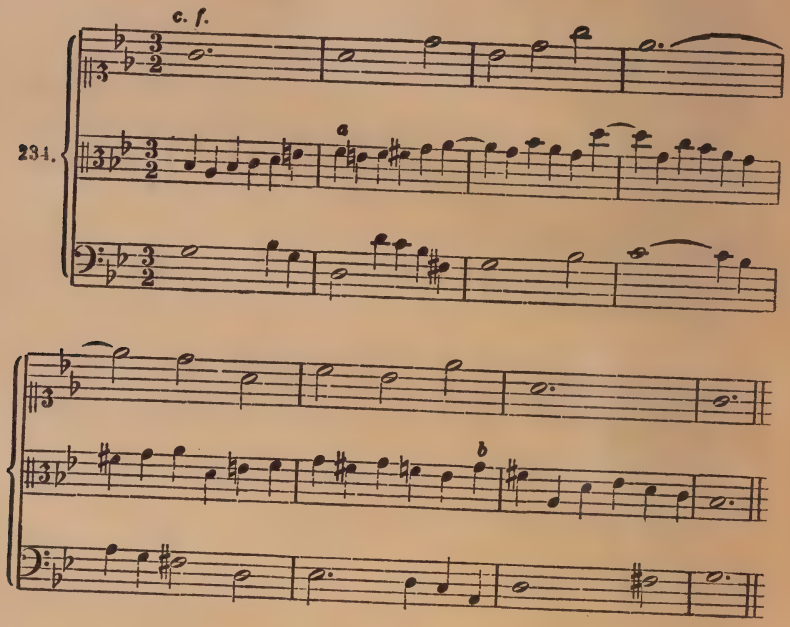


Zu *a*. Quinten in der Gegenbewegung durch äußere Stimmen bilden keine gute Stimmenführung. Die obigen konnten leicht vermieden werden durch folgende Führung des Tenors, während die übrigen Stimmen bleiben: $h\ c\ as \mid \frac{6}{5} f\ g - \mid c$. Siehe Harmonielehre Seite 194.

Der Kontrapunkt in Viertelbewegung.

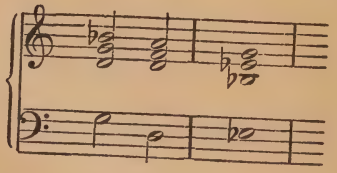
Die Viertelbewegung kann auf zweierlei Art ausgeführt werden, entweder in je einer Stimme allein oder gemischt in beiden Stimmen. Hier einige Ausführungen:

234.



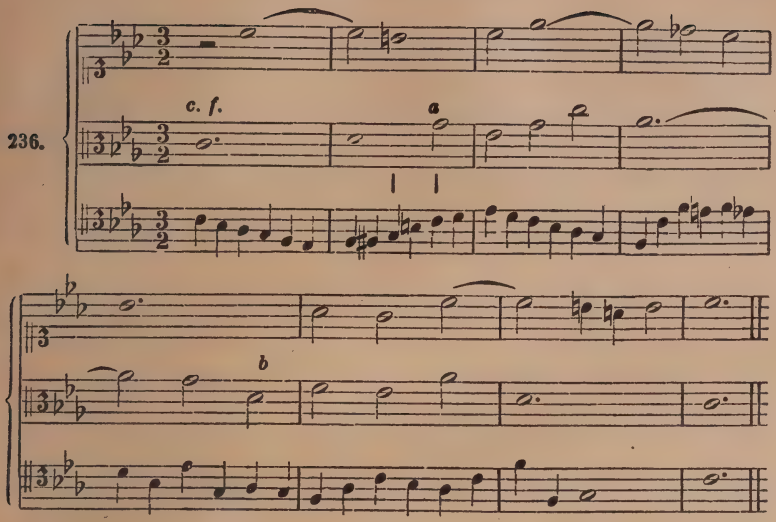
Zu *a*. Die 5. Stufe als *Moll*-Dreiklang klingt oft fremd, da wir nach modernem System an die Dominante als *Dur*-Dreiklang gewöhnt sind. Nur in einigen Akkordverbindungen kommt der *Moll*-Dreiklang öfter vor, z. B. in Verbindung mit der 6. Stufe:

235.



Die frei anschlagende Septime (bei *b*) rechtfertigt sich dadurch, daß das *g* im Alt sich als Quinte des *c moll*-Dreiklangs geltend macht, das nachschlagende *a* im Baß aber mehr Folge der Stimmenführung ist, um bei dem *c* nicht eine Stockung eintreten zu lassen.

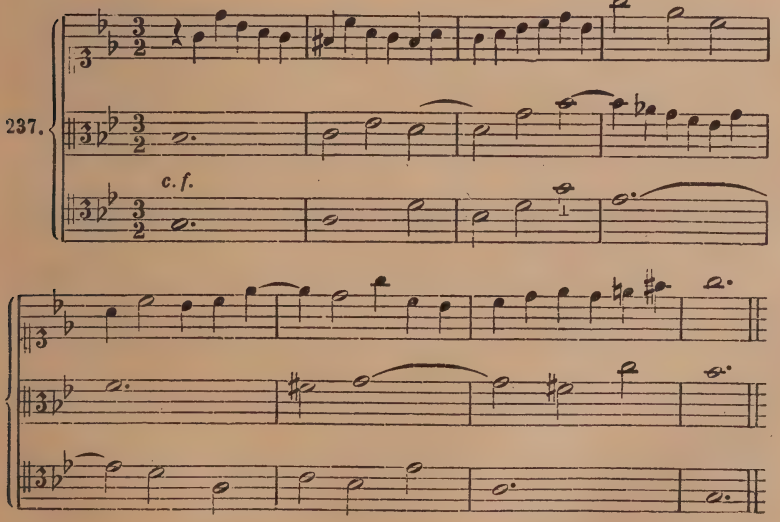
236.



Die letzte der beiden, bei *a*, im Alt und Tenor sich folgenden Quinten hat zwar keine harmonische Geltung, da das *c* des Tenors nur im Durchgang erscheint, doch macht sie einen üblen Eindruck. Die Stelle bei *b* würde deutlicher sein, wenn der Alt den Gang von *d* zu *f* durch die 2 Viertel *d es* machen könnte, was hier nicht geschehen konnte, da sonst der *Cantus firmus* verändert worden wäre

Eine andre Arbeit ist folgende:

237.



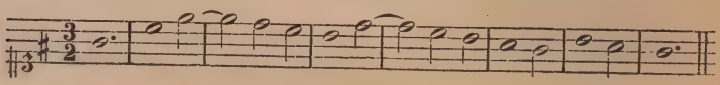
Diese Ausführung bedarf keiner Erklärung.

Wir gehen nun zu den vierstimmigen Arbeiten dieser Art über und zeigen das Verfahren an einigen Beispielen.

Besondere Regeln sind hierbei nicht anzuführen; sie sind wie überall die des reinen vierstimmigen Satzes. Das Hauptaugenmerk bleibt immer die melodisch-selbständige Führung aller Stimmen, oder, mit andern Worten, die Freiheit der Stimmenbewegung bei gesetzlich harmonischem Fortschreiten des ganzen Satzes.

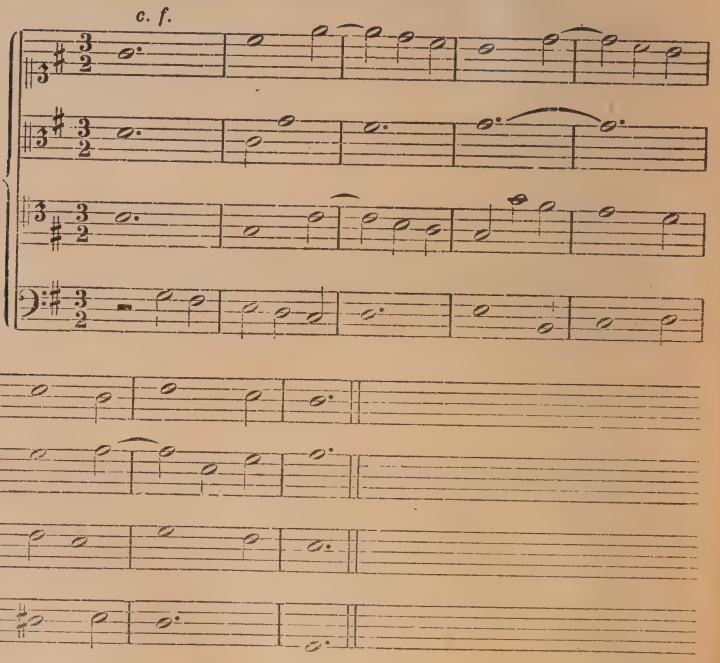
Es soll zu diesen Arbeiten folgende Aufgabe gestellt werden:

238.



Dieser *Cantus firmus* wird zuerst einfach ausgeführt, d. h. wir behalten die Bewegung des *Cantus firmus* in ganzen und halben Noten auch in den übrigen Stimmen bei, jedoch mit möglichster Freiheit. Hierbei wird man gut tun, immer darauf zu sehen, daß die Bewegung in halben Noten durch irgend eine Stimme erhalten bleibt, weil leicht durch eine ganze Note in allen Stimmen eine Stockung in der ruhigen Führung des Satzes entsteht.

239.

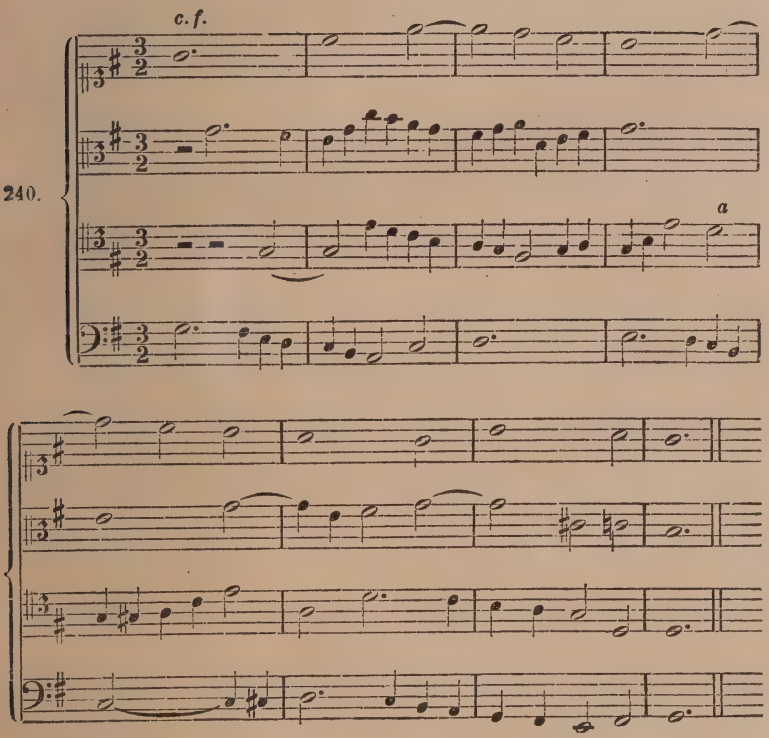


Je mehr Stimmen im Satz selbständig auftreten, desto weniger erhalten sie Raum zu freier Entwicklung, und schon aus diesem

Grunde wird es eine oder die andre geben, deren Bestimmung mehr in der harmonischen Ausfüllung, als in einer kontrapunktischen Bedeutung beruht, wie hier der Alt. Eine solche Unterordnung einer Stimme wird nicht selten da stattfinden, wo es gilt andre Stimmen besonders hervortreten zu lassen.

Wir fügen hier sogleich die Ausführung in Vierteln hinzu, welche entweder in jeder Stimme besonders, oder, wie hier mit Verteilung der Viertel, in allen Stimmen erfolgen kann.

240.



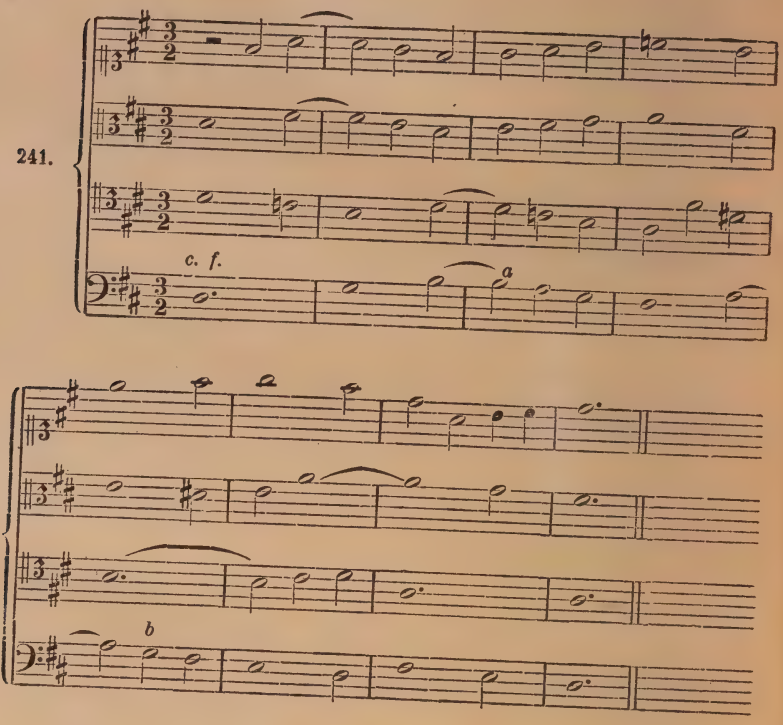
Die Stelle bei *a* enthält zwischen Tenor und Baß Sekunden- oder Nonen-Parallelen, die immer eine gewisse Härte haben. Hier ist sie gemildert durch den gleichzeitigen Sprung des Sopran in das *d*, welches die Baßführung unbedenklich macht.

Die Kadenz des Satzes ist hier eine andre, als die gewöhnliche, und durch die Führung des Alts (welcher sich hier mehr harmonisch ausfüllend, als melodisch korrekt zeigt, da die verminderte Quinte *g — cis* als Folge *d* erwarten läßt) eine ziemlich moderne. Der Gang des Basses im drittletzten Takte bedurfte, um eine Stockung

bei dem *G*-Dreiklang zu vermeiden, einer Weiterführung, wodurch sich die Kadenzbildung von selbst ergab.

Von den Versetzungen des *Cantus firmus* in die übrigen Stimmen soll noch die in den Baß hier folgen. Der Stimmenlage wegen erfolgt sie in *D*-dur.

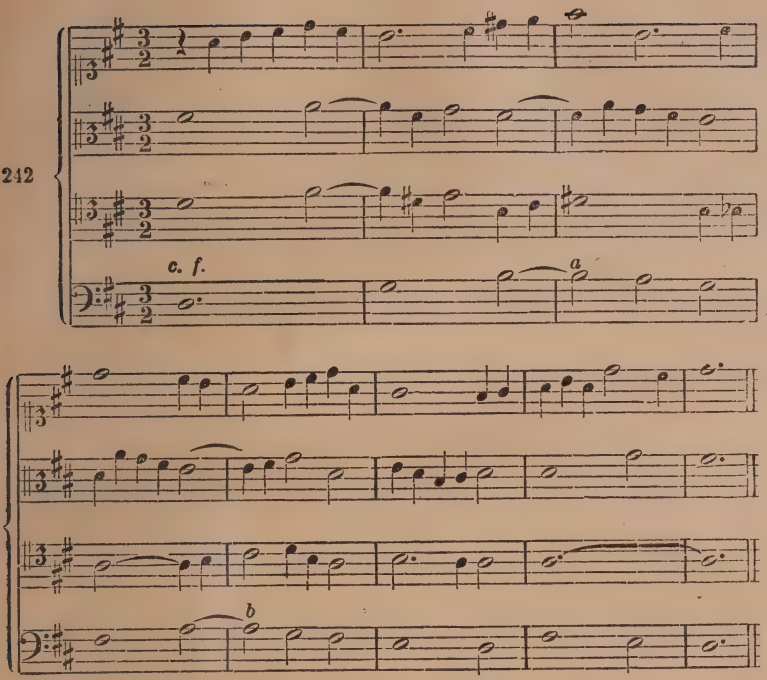
241.



Wenn der *Cantus firmus* viel Bindungen enthält, ist die Bearbeitung desselben im Baß nicht immer leicht, weil nicht jede Vorhaltsbildung für denselben günstig ist. (Siehe Harmonielehre Seite 104.) Im obigen Beispiel sind die beiden Bindungen benutzt, einmal zum Septimenakkord e_7 (*a*), das zweite Mal zum Vorhalt beim Sextakkord (*b*), als welcher er sich am ungezwungensten gibt. Die eigentümliche Stellung des Terzquartsextakkords bei *a* ist durch die Terzen-Gegenbewegung wie im Durchgang entstanden, wie sich auch die besondere Fortschreitung nach fis^0 hierdurch erklärt. Man mag dies Zusammentreffen nun für den Akkord e_7 halten oder für eine im Durchgang zufällige Bildung, die Stelle wird durch ihre geschmeidige Konsequenz ihre Berechtigung und Wirkung haben.

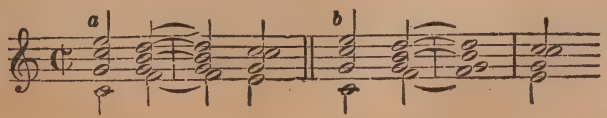
Ein Beispiel in Viertelbewegung ist dieses·

212



Auch hier geben die beiden gebundenen Noten im Baß zu Bemerkungen Veranlassung. Hier sind sie nicht als Vorhalte oder zum Septimenakkord gehörig behandelt, wie oben, sondern sie bilden ein und dieselbe Harmonie. Es ist bereits Seite 150 darüber gesprochen worden, daß der akzentuierte Taktteil, also besonders der erste nach dem Taktstrich, eine neue Harmonie fordert, zu welcher der vorhergehende führt und mit ihm in engster Verbindung steht. Dies als Regel angenommen, so muß zur Ergänzung der obigen Bemerkung über die Ausnahme noch hinzugefügt werden: daß bei gleichem Akkord über dem Taktstrich auch durch die gleiche Geltung beider gebundener Noten ein Gleichgewicht hergestellt sein muß d. h. es muß wie bei der Vorbereitung einer Septime oder eines Vorhalts diese Vorbereitung nicht kürzer als der folgende Ton, sie kann aber länger sein. Siehe Harmonielehre Seite 60. So würde *a* diesem Grundsatz entsprechen, *b* aber nicht, also nicht zu loben sein.

213.

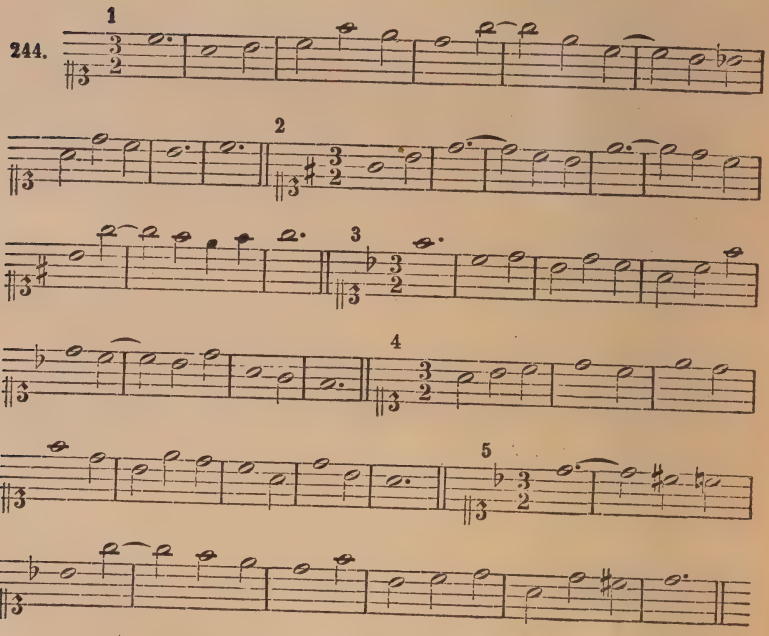


Die Geltung der Akkorde in Nr. 242 ist an beiden Stellen verschieden; bei *a* wird die Harmonie *H* drei halbe Noten, bei *b* die Harmonie *A* zwei halbe Noten festgehalten. An beiden Stellen aber ist durch die Stimmenbewegung und die dadurch veränderte Stellung des Akkords die fehlende Akzentuierung ausgeglichen, und an der ersten Stelle (bei *a*) die längere Dauer des Akkords noch dadurch, daß, wenn auch der Akkord länger geltend bleibt, durch den Fortschritt des Basses in die Septime *a* das Gleichgewicht in der Bindung selbst doch erhalten bleibt.

Wir müssen es uns versagen, Beispiele einer Arbeit zu den Mittelstimmen zu geben, statt dessen sollen einige Aufgaben zu eigner Arbeit hier stehen.

Aufgaben zur Bearbeitung.

244.



Sehr ist zu empfehlen, diese Aufgaben ebenso, wie es mit den frühern Arbeiten geschah, in allen übrigen Stimmen in entsprechende Tonarten zu versetzen. Diese Art der Arbeiten wird wesentlich fördernd sein.

Rückblick auf den Gang unsrer bisherigen Studien.

Ehe wir die Studien des einfachen Kontrapunkts verlassen, blicken wir noch einmal auf den eingeschlagenen Weg zurück, um eine Übersicht des bisher Erlernten und Erreichten zu gewinnen. Der Standpunkt, den wir jetzt erreicht haben, läßt schon eine größere Umschau zu, und ein Blick auf einen zurückgelegten Weg gewährt stets eine gewisse Beruhigung und Genugtuung, die wohl geeignet sind, zu weiterm anhaltendem Streben zu ermutigen. Wenn wir das in der Ferne liegende Ziel noch nicht klar schauen können, so werden doch die durch die gewonnene Gewandtheit gelungenen Arbeiten uns Anklänge an vorhandenes Gutes, an einen edlern Stil geben, dem bis jetzt nur die Anwendung in größerem Umfange fehlt.

Ausgerüstet mit möglichst vollständiger Kenntnis der Harmonie und ihrer Verbindungsgesetze, begannen wir auf dem Grund derselben die freie Entwicklung der Stimmen in den einfachsten Bewegungsarten, die geeignet sind, das technische Verfahren kennen zu lernen. Es gab da keine Blumen zu pflücken; der Weg, steril und öde, mit sehr beschränkter Fernsicht, war mühsam genug, und die einzige Genugtuung bestand in der Freude, schwere und mühsame Arbeiten vollendet zu haben. Das blühende Land der musikalischen Poesie lag da noch in weiter Ferne, den Blicken unerreichbar. Wohl dem, dessen Kräfte nicht versagten, ohne eigentliche Erquickung unaufhaltsam vorwärts zu schreiten, in dessen Brust nicht allein das Gefühl der Pflichterfüllung, das hingebende Vertrauen in die Leitung lebendig geblieben ist, sondern dem die Ahnung, die Erkenntnis aufgegangen ist: daß jede Kunstleistung im Grunde doch nur aus einzelnen Elementen zusammengesetzt ist, die, an sich unscheinbar, nur in ihrem Zusammenwirken das Kunstleben erzeugen; daß einzelne Wortfügungen an sich nicht den geistigen Inhalt ausmachen, daß sie aber zum Ausdruck desselben notwendig sind.

Die Überschreitung der nächsten Grenze bot uns Erfreulicheres. Der Choral in seiner einfachen Würde, seiner edlen Tonsprache, seiner Weihe gab uns bereits ein Ganzes, nicht bloß Bruchstücke, in und mit welchem die einzelnen Elemente zu bestimmterer Geltung gelangen konnten. Hier lag schon eine gewisse Befriedigung in der Arbeit selbst, in der Vollendung eines Ganzen; das mechanische — scheinbar ziel- und zwecklose — Arbeiten nahm eine bestimmtere Richtung, und so sehr es noch durch festgestellte Schulaufgabe begrenzt erschien, konnte es sich doch schon künstlerischer Absicht und Ausführung nähern. Freilich blieb die technische Fertigkeit noch unsre Hauptaufgabe und Rücksicht; aber ohne sie ist nun

einmal keine unbeschränkt freie, nur den künstlerischen Zweck ins Auge fassende Ausführung möglich.

Soweit sich aber auch eine solche Choralbearbeitung erstrecken kann, so klein bleibt immer noch das Feld gegen jenes der zahlreichen Formen der Kompositionen überhaupt, selbst solcher, die den Kontrapunkt an sich hauptsächlich zur Geltung bringen oder auf dessen Grund und Boden ruhen. Wollen wir uns auch diesen immer mehr zu nähern suchen, so müssen wir für die Schule, für die eigentlichen Studien immer noch eine gewisse Grenze ziehen, schon deshalb, weil es unmöglich wäre, alle Gestaltungen zu erschöpfen, wenn überhaupt ratsam; der praktischen Komposition ist die weitere Vollendung, die Anwendung der verschiedenen Formen zu überlassen. Deshalb kehren wir zurück zu jenen kleinen Aufgaben, die keine weitere Disposition erfordern, erweitern aber die metrische Bildung der Melodien, nicht ins Unbegrenzte, Willkürliche, sondern nur soweit ihre Verschiedenheit uns noch zu einfachen kontrapunktischen Stimmenführungen Gelegenheit bietet.

Dies war unsre dritte Art der kontrapunktischen Übungen, auf deren kleinem Gebiet sich immerhin auch eine Fülle von Blüten finden läßt, wenn man sie nur zu entdecken und zu pflücken versteht. Eine langjährige Erfahrung hat mich von dem Nutzen, dem Fördernden gerade dieser, schon an sich selbst interessanten Arbeiten überzeugt, und sie sind deshalb bereits in der ersten Auflage des Lehrbuchs der Harmonie angedeutet und empfohlen.

Es wäre hier über das eigentliche Ziel, oder vielmehr über das Verhältnis, die Verbindung dieser Arbeiten zu und mit der praktischen Anwendung noch etwas zu sagen, was vor dem Beginn der Studien im doppelten Kontrapunkt ebensogut geschehen kann, als später, da dieser eigentlich nichts andres ist, als eine besondere Verwendung des einfachen Kontrapunkts.

Das Ziel aller dieser Studien kann kein andres sein, als die Komposition selbst oder das Verständnis der Kompositionen überhaupt. In beiden Fällen führen uns die kontrapunktischen Studien auf direktem Wege zunächst zur Komposition der Fuge und solcher Tonstücke, die im gleichen Charakter gehalten sind, auf weitern Umwegen aber zur Komposition aller andern Gattungen. Über den ersten Weg ist hier nichts weiter zu sagen, als: man lasse sich in seinen Studien nicht stören und warte die Zeit der Reife ab, um zu größern Arbeiten der Art übergehen zu können. Handelt es sich aber um den Drang, sich in andern Gattungen von Kompositionen zu versuchen, so würde hierbei die Frage entstehen: in welchem Verhältnisse stehen diese theoretischen Studien zu der praktischen Komposition; wie lassen sich beide miteinander verbinden; soll

man während der Studienzeit komponieren und zu welchem Zeitpunkt überhaupt damit beginnen? Über das Verhältnis der Studien zur Komposition ist schon bei verschiedenen Gelegenheiten andeutungsweise gesprochen worden. Da eine Komposition einen mehr oder weniger größeren Umfang hat, als eine bloße Studie, da sie überhaupt nicht aus einer bloßen Aneinanderreihung verschiedener Gedanken bestehen soll, so ist die Kenntnis der logisch-formellen Gesetze, die Fähigkeit der Entwicklung eines Gedankens, welches alles aus unsern bisherigen Studien nicht direkt hervorgehen konnte, eine Vorbedingung. Ferner bringen wir bei der Studie in der Regel nur eine Gestaltungsart zur Ausführung, während die Komposition dies nur selten tut, und mit vielen Arten an rechter Stelle abwechselt. Wenn also die Fähigkeit zur Komposition das Resultat der theoretischen Studien sein, sie erst erzeugen soll, so wird unser jetziger Standpunkt noch nicht dazu geeignet sein. Bei alledem aber ist es nicht unbedingt zu tadeln, wenn schon jetzt Kompositionsversuche gemacht werden. Wo musikalisches Talent wirklich vorhanden ist, und besonders die Fähigkeit des musikalischen Denkens und Empfindens, wo dies nicht mit der bloßen Lust der Nachahmung, mit der Eitelkeit verwechselt wird, da können zu jeder Zeit Kompositionsversuche gemacht werden; nur müssen sie während der Zeit der ernstern Studien diesen nachstehen und ihnen möglichst analog sein.

Dieser letzte Punkt ist es, worüber wir hier noch in kurzem zu sprechen haben. Betrachten wir unsre ersten abstrakten Übungen und vergleichen wir sie mit irgend einem kleinen Tonstück, sei es Lied oder Klavierstück, so finden wir oft kaum eine Spur von Analogie zwischen beiden, außer etwa im Harmonischen, und doch können solche Tonstücke, wenn auch nicht im Charakter, doch in einzelnen Zügen die durch den Kontrapunkt erlangte Freiheit und Ausbildung der Stimmenbewegung enthalten. Ein Lied mit Klavierbegleitung wird uns freilich meistens nur harmonische Figuren in dieser bringen, doch wird auch da und dort eine feinere Stimmenführung zur Erscheinung kommen, die ihren Ursprung doch nur in kontrapunktischen Bildungen zu suchen hat. Die Anwendung dieser letzteren aber findet man in Klavierstücken guter Art aus neuer Zeit, selbst der kleinern Form, häufiger als im Liede. Hier würde also für die eignen Kompositionsversuche etwas den bisherigen Studien Analoges sich finden. Das Geeignetste aber auf diesem Standpunkte wäre die Komposition des vierstimmigen Liedes. Hier ist das gewohnte Element, der gewohnte Raum zu finden, hier stellt sich auch das, was der Komposition zugehört, am einfachsten heraus.

Es würde zu weit führen, über diesen Punkt ausführlicher hier zu sprechen, und so mag es bei diesen Andeutungen bewenden. Daß hierbei die formellen Gesetze in Anwendung zu bringen sind, ist ja einleuchtend, und diese verlangen ein besonderes Studium, wenn man sich nicht willkürlichen Einfällen überlassen will, die ja oft nicht anders als eigensinnig — barock zu nennen sind.

Nach dieser übersichtlichen Betrachtung gehen wir zum doppelten Kontrapunkt über.

Zweite Abteilung.

Der doppelte Kontrapunkt.

Es ist bereits oben bemerkt worden, wie oft die musikalische Terminologie — zum größten Teil aus alter Zeit herrührend, wo die Bedeutung eines Wortes, wenn nicht auf andre Dinge, als heutzutage, sich doch auf solche bezog, die mit der Zeit eine wesentliche Umgestaltung erfuhren — an sich nur einen dunklen Sinn zuläßt und somit eine weitere Erklärung notwendig macht, die wieder in manchen Lehrbüchern und Enzyklopädien nichts weniger als klar und übereinstimmend erscheint. Schon das Wort „Kontrapunkt" bedurfte einer weiteren Erklärung; was aber doppelter Kontrapunkt im Gegensatz zum einfachen bedeutet, ist aus den Worten selbst ebensowenig zu erkennen, die eher zu einer falschen Vorstellung Veranlassung geben.

Doppelter Kontrapunkt ist nicht ein solcher, der etwa durch zwei verschiedenartig gebildete Stimmen zu einem *Cantus firmus* gleichzeitig ausgeführt wird, wie zunächst vermutet werden könnte, sondern ein einfacher Kontrapunkt, welcher aber so gearbeitet ist, daß er durch Umkehrungen gegen den *Cantus firmus* in verschiedenen Intervallen und zu verschiedenen Zeiten (nur in einem einzigen Falle auch gleichzeitig) erscheinen kann. Es ist also ein zu versetzender oder versetzter Kontrapunkt, und zwar dadurch, daß die obere Stimme die untere, die untere die obere Stimme wird, oder werden kann.

Als die hauptsächlichsten Arten behandeln wir: den doppelten Kontrapunkt in der Oktave, in der Dezime und in der Duodezime.

Wenn jedes rein mechanische Verfahren, jede Künstelei in gewissem Sinne der Feind künstlerischer Gestaltung im großen und ganzen zu nennen ist, wenigstens als Hemmnis phantasiereicher Gedankenentwicklung erscheint — wie z. B. die Arbeit eines allzu künstlichen Kanons beweist —, so wird doch, so künstlich die Arbeit im doppelten Kontrapunkt sich auch oft zeigen dürfte,

bei genauer Kenntnis der Verwendung desselben bald klar werden, welchen bedeutenden Wert er für eine echt künstlerische Gestaltung, zur richtigen Zeit angewendet, haben kann. Er macht es möglich, den Gehalt zweier entgegengesetzten musikalischen Gedanken nach allen Seiten und Richtungen hin geltend und eindringlich zu machen.

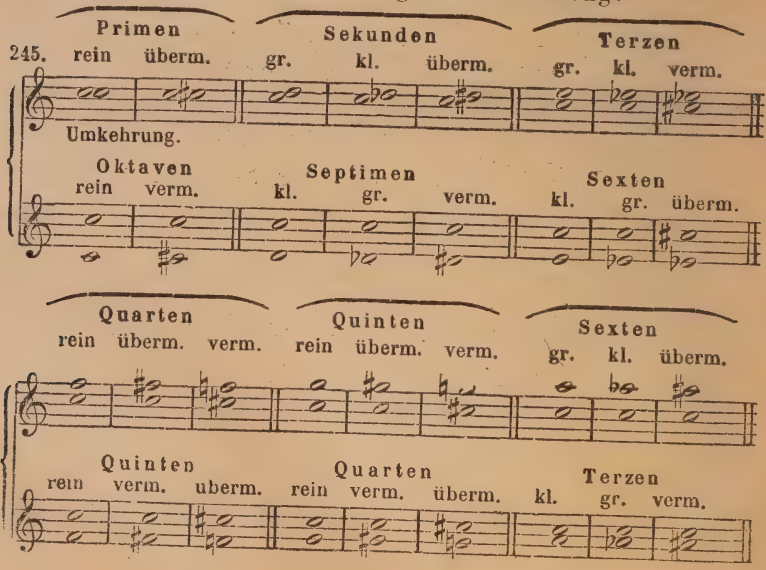
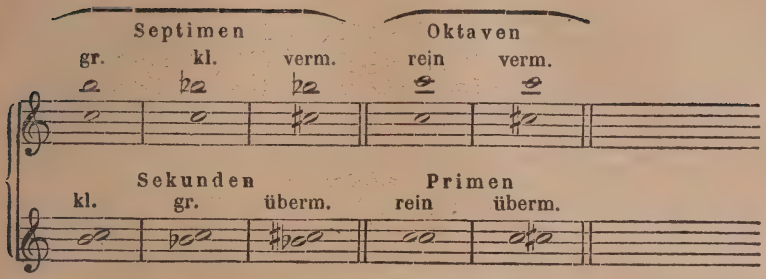
Dieser Vorteil, den der doppelte Kontrapunkt gewährt, gilt nicht allein der Fuge, wo die Notwendigkeit solcher verschiedenartigen Verwendung zu Tage liegt, sondern kann für viele andre Tonstücke in mehr oder weniger Ausdehnung ein vorzügliches Mittel zu künstlerischer Ausführung werden.

Über die technische Behandlung des doppelten Kontrapunkts soll nun das Weitere folgen.

Erster Abschnitt.

Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave.

Zunächst haben wir die Intervall-Verhältnisse, die durch die Umkehrung zweier Stimmen in die Oktave entstehen, wie sie das Lehrbuch der Harmonie S. 6 und 7 bereits darstellte, uns noch einmal zu vergegenwärtigen in folgender Darstellung:

245.



Wir finden bei näherer Betrachtung dieser Umkehrungen, daß die Verwandlung der Intervalle nicht allein auf das Zahlenverhältnis, wie es sich in diesen Reihen ausspricht:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

an sich, sondern noch einen ganz besondern Einfluß auf weitere innere Gestaltung der Intervalle hat, insofern sich dieselben in ihr Gegenteil verkehren, nämlich: die großen in kleine, die übermäßigen in verminderte, und umgekehrt, wobei nur die vollkommenen Konsonanzen, die reine Prime, Quarte, Quinte und Oktave, eine Ausnahme machen, welche auch in der Umkehrung rein bleiben.

Dieser feine innere Unterschied ist es besonders, welcher bei der Anwendung des doppelten Kontrapunkts einen so wesentlichen Einfluß auf verschiedenen Ausdruck hat, der einem aufmerksamen musikalischen Ohre nicht entgehen wird. Denn es macht doch immer einen wesentlichen Unterschied, ob das Intervall hier groß, dort klein, hier übermäßig, dort vermindert erscheint, wenn auch durch die Verwandlung z. B. der Terz in die Sexte, der Septime in die Sekunde an sich nicht gerade viel geändert wird.

Die Verwendung dieses Materials nach verschiedenen Seiten und Arten soll nun in ihren Grundzügen dargelegt werden.

Fünfzehntes Kapitel.

Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave als zweistimmiger Satz.

Wenn auch der zweistimmige Satz als selbständiger Tonsatz selten ist und meistens nur stellenweise und vereinzelt zwischen mehrstimmigen Gruppen erscheint, so haben wir an ihm doch die Grundzüge der ganzen Eigenart, wie ihre Verwendung kennen zu lernen.

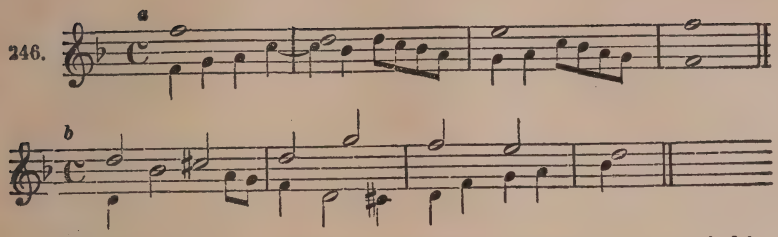
Zur Entwerfung eines zweistimmigen Satzes im doppelten Kontrapunkt der Oktave sind folgende Regeln aufzustellen:

1. Die Entfernung der Stimmen voneinander darf die Oktave nicht überschreiten, wenn die Umkehrung innerhalb derselben Oktave erfolgen soll.
2. Die Behandlung und die Fortschreitungsgesetze der Dissonanzen, der Wechsel- und Durchgangsnoten sind hier sehr sorgfältig zu beachten.
3. Die reine Quarte ist nicht frei anzuschlagen, sondern wie eine Dissonanz zu behandeln; nur auf dem zweiten oder überhaupt auf den geraden Taktteilen und im Durchgang kann sie auch frei erscheinen. Ebenso ist die reine Quinte zu behandeln, weil sie sich in die reine Quarte verwandelt.
4. Die übermäßige Quinte, umgekehrt verminderte Quarte, ist nur im zweiten Taktteil, meistens im Durchgange, zu gebrauchen, oder als Vorhalt vorbereitet. Die verminderte Quinte (übermäßige Quarte) kann ohne Vorbereitung in jedem Taktteil gebraucht werden, wenn sie gut fortschreitet.
5. Die übermäßige Sexte ist zweistimmig auszuschließen, weil die verminderte Terz der Umkehrung keine gute Stellung gewährt, selbst wenn **beide** Stimmen um eine Oktave versetzt werden.
6. Die verminderte Septime — übermäßige Sekunde — ist dann zweistimmig nicht zu verwenden, wenn sie sich regelmäßig auflöst. Die Auflösung erfolgt dann in die leere Quinte, umgekehrt in die Quarte, die höchstens im zweiten Taktteil durchgehend Platz hätte. Bei mancher unregelmäßigen Fortschreitung jedoch ist sie zu gebrauchen, besonders aber gut als Vorhalt zur Sexte. S. Beispiel 247, 1. Takt.
7. Von Vorhalten können benutzt werden: der Septimen- und Quarten-Vorhalt. Der Nonen-Vorhalt ist auszuschließen, weil er keine einfache Umkehrung, ebenso auch in der Versetzung in zwei Oktaven einen fehlerhaften Satz gibt.
8. Vorhalte von unten nach oben (Retardationen) sind am besten bei der Fortschreitung in halben Stufen anzubringen, z. B. bei der übermäßigen Sekunde, übermäßigen Quarte und Quinte: nicht bei der übermäßigen Sexte, der großen und kleinen Septime.

Zu diesen Regeln folgen hier noch einige Bemerkungen und Beispiele:

Zu 1. Jede Überschreitung der Oktave bringt bei der einfachen Versetzung kein andres Intervall; nur gegenseitige Versetzung der Stimmen in die Oktave oder einer derselben in die Doppel-Oktave wird eine wirkliche Umkehrung hervorbringen, welche Versetzung sich jedoch nach dem Stimmenumfang richten muß.

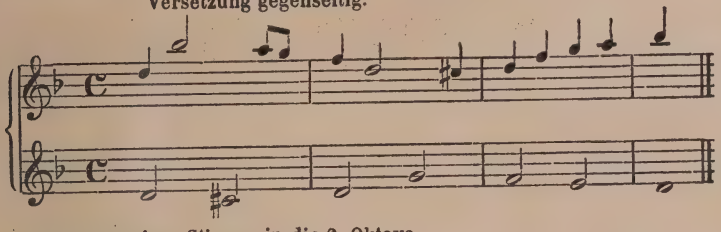
246.



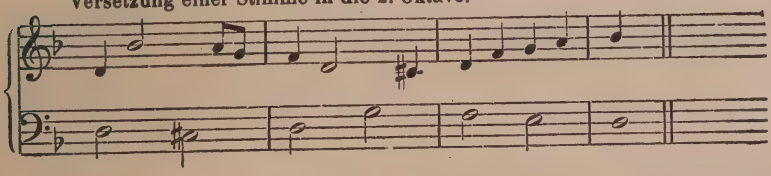
Hier wird *a* eine einfache Versetzung gestatten, *b* aber wird im 2. und 3. Takte auf dieselbe Weise keine Versetzung bringen und nur gegenseitige Versetzung, oder solche einer der Stimmen in die 2. Oktave gibt eine vollständige Umkehrung, was aber des Stimmenumfangs wegen nicht immer zulässig ist. In mehrstimmigen Sätzen aber kann dazu eine geeignete Stimme gewählt werden.

247.

Versetzung gegenseitig.

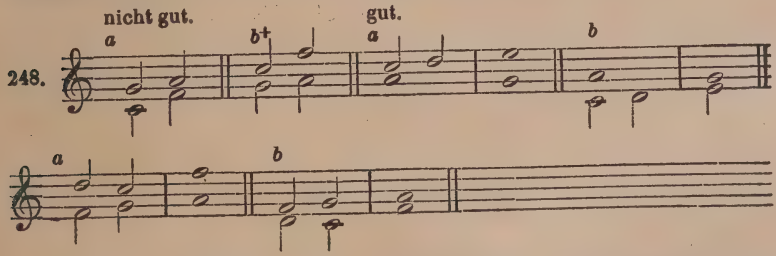


Versetzung einer Stimme in die 2. Oktave.



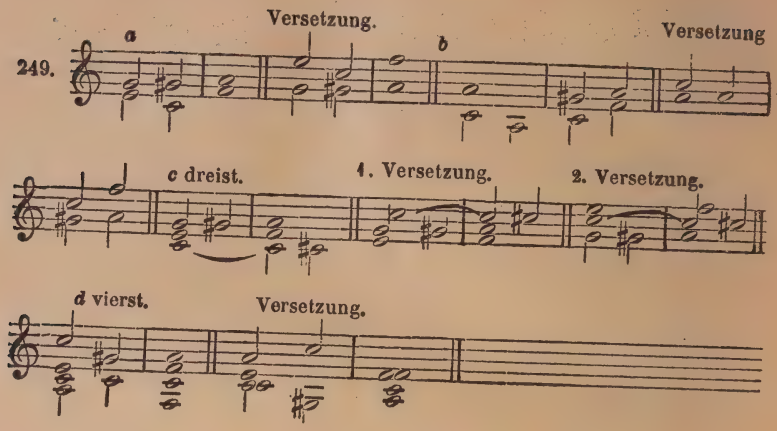
Zu 3. Über den Gebrauch der reinen Quarte — reinen Quinte einige Beispiele (NB. *b* ist die Versetzung von *a*):

248.



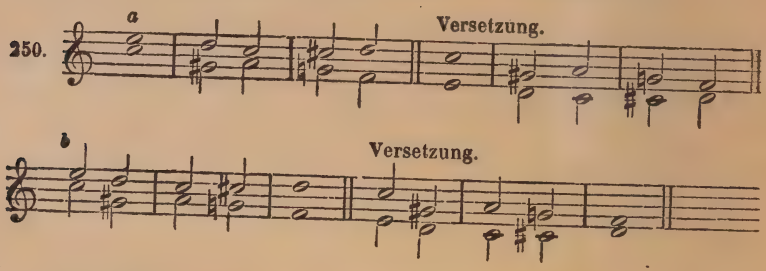
Zu 4. Zweistimmig wird die übermäßige Quinte auf ähnliche Art wie bei 249 *a* zu gebrauchen sein, nicht wie bei *b* im 1. Taktteil. Im drei- und vierstimmigen Satze ist sie noch brauchbarer, *c* und *d*. Als Vorhalt siehe Nr. 254.

249.



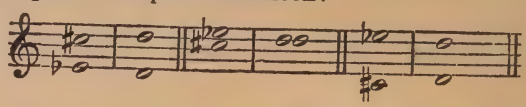
Die verminderte Quinte kann frei auf jedem Taktteil erscheinen, doch wird sie auf dem ersten besser vorbereitet sein.

250.



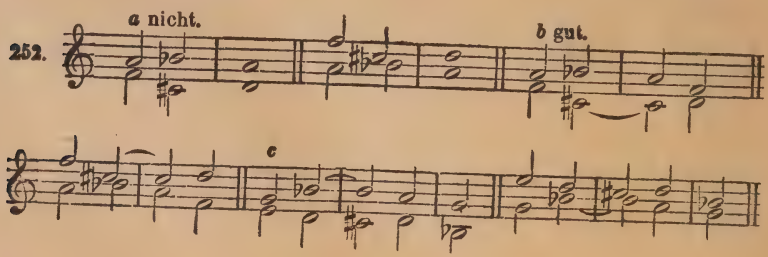
Zu 5. Wie wenig die übermäßige Sexte zweistimmig geeignet ist, mögen folgende Beispiele beweisen:

251.



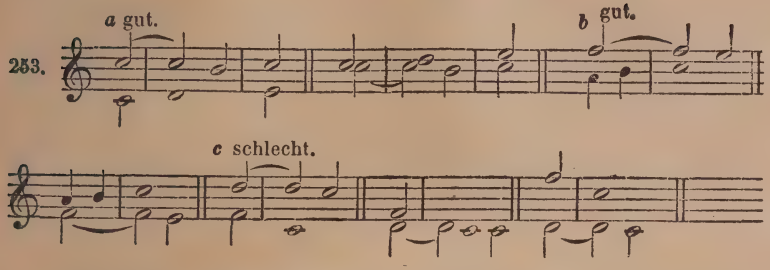
Zu 6. Die regelmäßige Auflösung der verminderten Septime — übermäßigen Sekunde zeigt sich so, *a*; bei *b* ist die Fortschreitung unregelmäßig.

252.



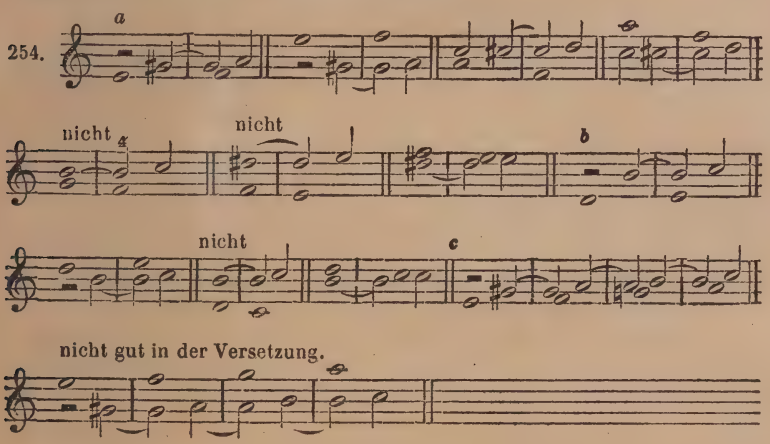
Zu 7 mögen hier einige Beispiele folgen:

253.



Zu 8 gehören die Retardationen der übermäßigen Intervalle (*a*); bei der Fortschreitung der halben Stufe (*b*); bei der ganzen Stufe jedoch nur in der Sequenz zu billigen (*c*).

254.



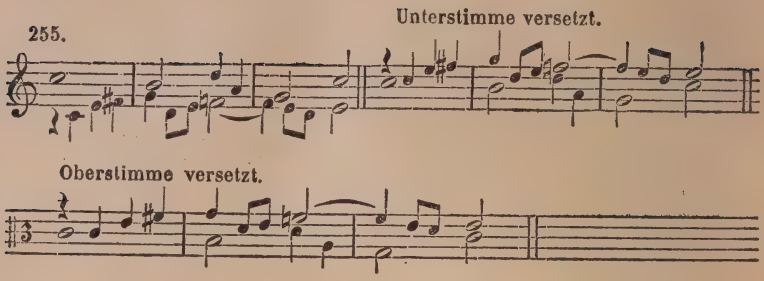
Viele der obigen Bemerkungen sind weniger als Regeln anzusehen, sondern mehr als kritische Betrachtungen, deren Wert sich freilich erst dann geltend macht, wenn die oben abgerissenen Stellen am rechten Orte mit ihrer Umgebung erscheinen, wodurch sie überhaupt erst ihre wahre Bedeutung erhalten.

Die Arten der Versetzung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt.

Wir haben diesen Punkt zwar schon oben berührt, wollen hier aber noch Näheres darüber sagen. Durch die Versetzung können folgende verschiedene Arten entstehen:

1. Wenn sich zwei Stimmen nicht eine Oktave voneinander entfernen, so kann eine derselben in die nächste Oktave über oder unter die andre gesetzt werden, z. B.:

255.



Man sieht, daß das Resultat auf beide Arten dasselbe ist, wenn man von der höhern und tiefern Lage absieht. Welches zu wählen sei, darüber kann nur der Tonumfang des Satzes wie der Stimmen entscheiden. Oft wird es zweckmäßig sein, eine Stimme um zwei Oktaven zu versetzen.

2. Wenn der Tonumfang eines Satzes über eine Oktave hinausgeht, so müssen, um eine wirkliche Umkehrung überall hervorzubringen, entweder

a. beide Stimmen gegeneinander versetzt werden, d. h. die obere eine Oktave hinunter, die untere eine Oktave hinauf, oder

b. eine der beiden Stimmen muß um zwei Oktaven versetzt werden, wenn die andre stehen bleiben soll.

Von der ersten Art ist ein Beispiel Nr. 247 und Nr. 249*d* zu finden, von der zweiten ebenfalls Nr. 247, wobei die Oberstimme zwei Oktaven tiefer gesetzt ist. Wollte man die Unterstimme zwei Oktaven höher bringen, so würde sie hier unverhältnismäßig hoch werden. Eine Transposition in eine tiefere Tonart würde hier wohl etwas helfen, aber nichts wesentlich Neues zutage fördern. Man sieht hier wieder, wie man sich bei der Wahl der Umkehrung stets nach den Verhältnissen richten muß.

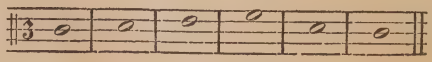
Die Übungen im doppelten Kontrapunkt der Oktave.

Zweistimmig.

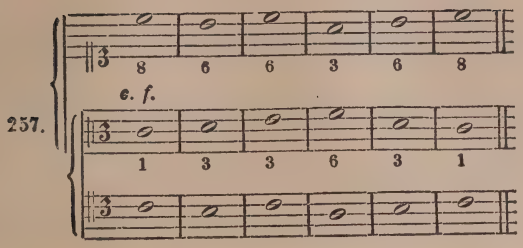
Um das einfach Technische zu üben, kann man mit der ersten Art unsrer Übungen, wie beim einfachen Kontrapunkt, beginnen.

Zur Anleitung soll folgender kurzer *Cantus firmus* dienen:

256.

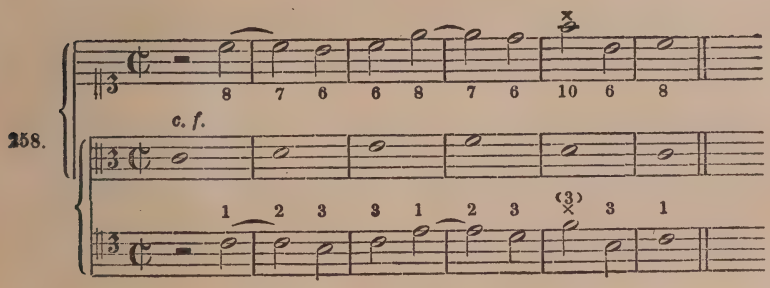


Am besten notiert man den Kontrapunkt zugleich über und unter den *Cantus firmus*, z. B. in ganzen Noten:



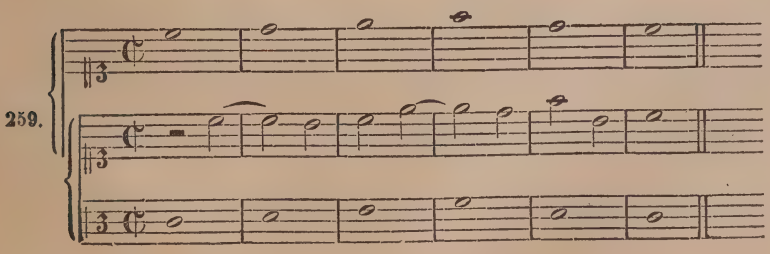
Wir haben hier nicht einen dreistimmigen Satz, sondern einen zweistimmigen erhalten, der auf doppelte Weise ausgeführt werden kann, insofern der Kontrapunkt entweder Oberstimme oder Unterstimme ist.

In halben Noten könnte der Kontrapunkt dieser sein:



Das *f* im vorletzten Takte würde streng genommen insofern ein Fehler sein, als es über die Oktave schlägt, daher keine Umkehrung gestattet, denn die Terz gilt hier gleich der Dezime.

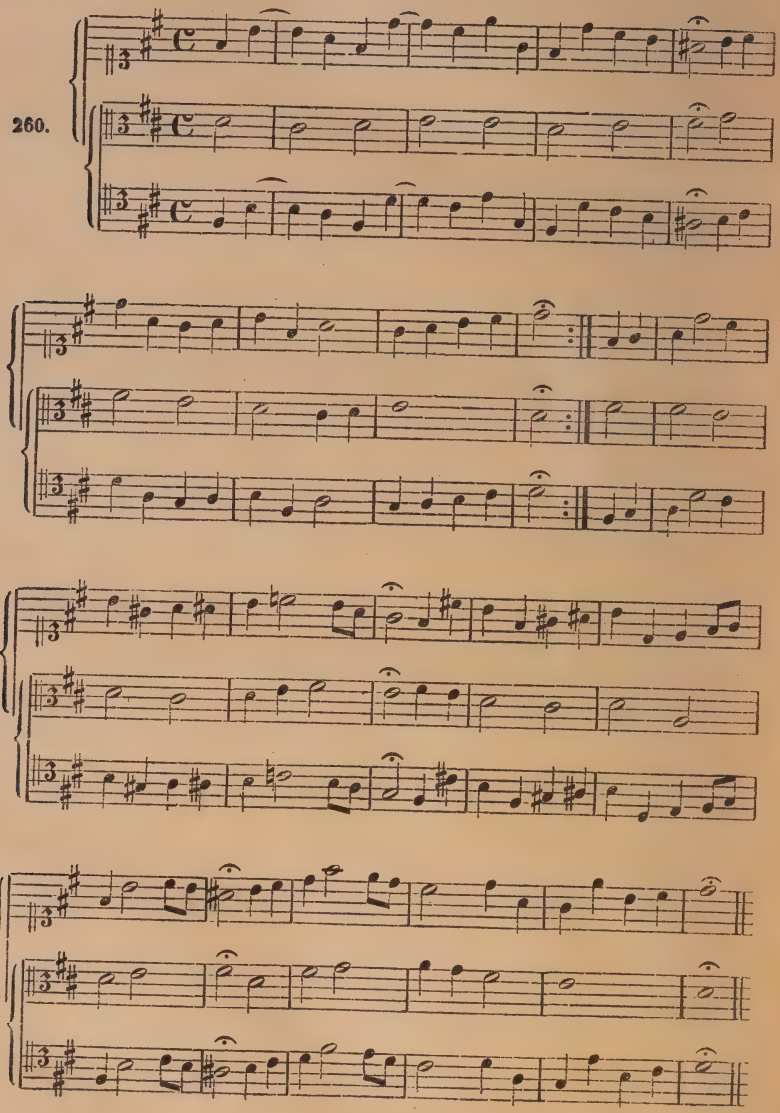
In gleicher Weise werden die Viertel hinzukommen, was wir hier nicht ausführen und der eignen Übung überlassen wollen. Dafür mag wiederholt bemerkt werden, daß der *Cantus firmus* ebensogut versetzt werden kann. Obiges Beispiel würde zwei Soprane und einen Alt geben auf diese Weise:



Zur eignen Übung wähle man den *Cantus firmus* in verschiedenartigen Intervallschritten und in größerer Ausdehnung als obiger erscheint.

Weiter können Choräle auf dieselbe Art zweistimmig gearbeitet werden. Von diesen soll ein Beispiel hier stehen:

260.



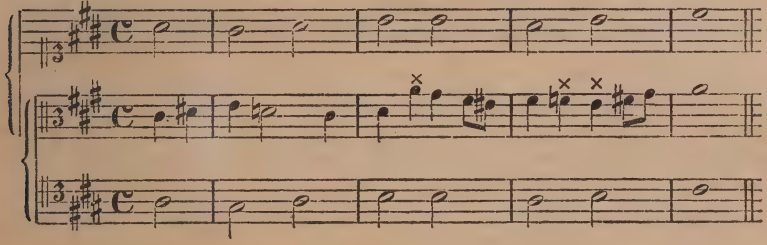
Man wird hier leicht erkennen, daß Terz und Sexte das harmonisch Bestimmtere ergeben, während die Quinte (Quarte) sehr selten und meistens nur im zweiten Taktteil Platz findet.

So unscheinbar diese Arbeiten auch ausfallen mögen, sowenig praktischen Wert sie besitzen, so sehr wird eine fleißige Übung fördernd sein, wenn sie zugleich ein kritischer Blick leitet; bei aller Einfachheit wird jede neue Aufgabe die Möglichkeit bieten, mannigfaltige Wendungen zu erproben und bei aller Beschränkung sich frei bewegen zu lernen.

Später wird gezeigt werden, auf welche Weise diese an sich dürftigen und kahlen Ausführungen bedeutender gestaltet werden können.

Wenn man den Choral dem Sopran gibt, so muß er zugleich in den Tenor kommen, weil er dann zur Versetzung bestimmt ist:

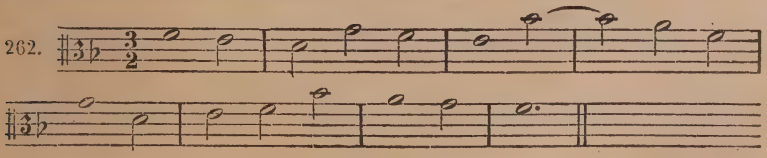
261.



Im 3. Takte schlägt die Septime frei an; das kann man bei der kleinen Septime der 2. Stufe als Nachschlagnote schon gestatten. Im 3. Takte ist das *f* eine chromatische Durchgangsnote, und die nicht gut und frei anschlagende Quarte mit dem untern *Cantus firmus* wird nachträglich durch die bald nachfolgende Sexte *gis* leidlich.

Will man noch weitere Übungen nach unsrer oben angeführten dritten Art des *Cantus firmus* in weiter ausgebildeter melodischer Fortschreitung anstellen, so mag ein solcher *Cantus firmus* hier stehen, dessen Ausführung wir übergehen wollen.

262.



Bei guter Vorbildung werden diese zweistimmigen Arbeiten keine Schwierigkeit machen; sie sind fleißig vorzunehmen, um sich zuerst in einfachen Verhältnissen an eine bestimmte Grenze zu gewöhnen und einzelne Intervalle in rechter Weise gebrauchen zu lernen.

Sechzehntes Kapitel.

Die Verwendung des zweistimmigen doppelten Kontrapunkts bei mehrstimmigen Sätzen.

A. Dreistimmig.

Unter den nächstfolgenden drei- und vierstimmigen Sätzen sind nicht diejenigen zu verstehen, welche wir später durch den dreifach und vierfach doppelten Kontrapunkt erhalten werden, da die neu hinzutretende Stimme keine veränderte Stellung einzunehmen bestimmt ist.

Sobald eine weitere Stimme zum zweistimmigen Satz hinzutritt, erhalten manche der oben aufgestellten Regeln, die zunächst nur für den zweistimmigen Satz bestimmt waren, einige Modifikationen. Zu den S. 166 hervorgehobenen Punkten mögen hier folgende Zusätze stehen:

Bei 3 wird z. B. die frei anschlagende Quarte unbedenklich, wenn eine Unterstimme hinzutritt, und selbst mit der Ober- und Mittelstimme gewinnt sie an Bedeutung, wenn überhaupt nur der Quartsextakkord seine richtige Stellung hat.

Bei 4 sind drei- und vierstimmige Verwendung schon oben angeführt.

Zu 5. Die übermäßige Sexte kann dreistimmig verwendet werden, besonders wenn eine Mittelstimme oder Oberstimme hinzukommt.

Zu 6. Die verminderte Septime — übermäßige Sekunde kann mit einer dritten Stimme in regelmäßiger Auflösung gut gebraucht werden.

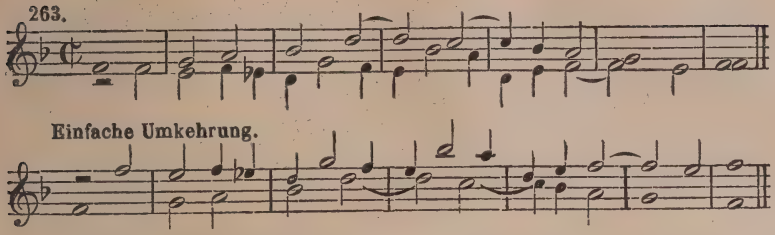
Gehen wir nach diesen wenigen Bemerkungen an die Ausführung selbst, so findet sich, daß aus einem vorhandenen zweistimmigen Satze im doppelten Kontrapunkt ein dreistimmiger gebildet werden kann durch Hinzufügung

a. einer Mittelstimme,
b. einer Ober- oder Unterstimme.

Um eine Mittelstimme auch bei der Umkehrung der obern und untern Stimme in derselben Stellung zu erhalten, muß eine gegenseitige Versetzung stattfinden. Wir erhalten dadurch den Vorteil, bei der ersten Entwerfung entweder über die Oktave hinaus gehen zu können, oder die Stimmen sogleich innerhalb der Grenzen zweier Oktaven zu halten.

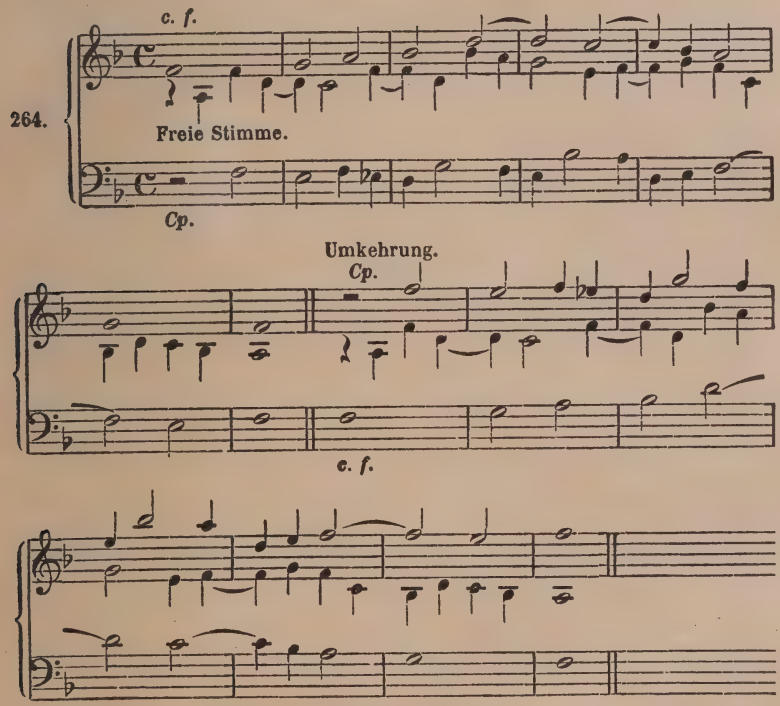
Folgender Satz soll uns ein Beispiel geben:

263.



Soll zu diesem Satze eine Mittelstimme kommen, so ist es nur dadurch möglich, daß diese beiden Stimmen um eine Oktave auseinandergelegt werden und die Umkehrung gegenseitig oder in einer Stimme um 2 Oktaven erfolgt.

264.

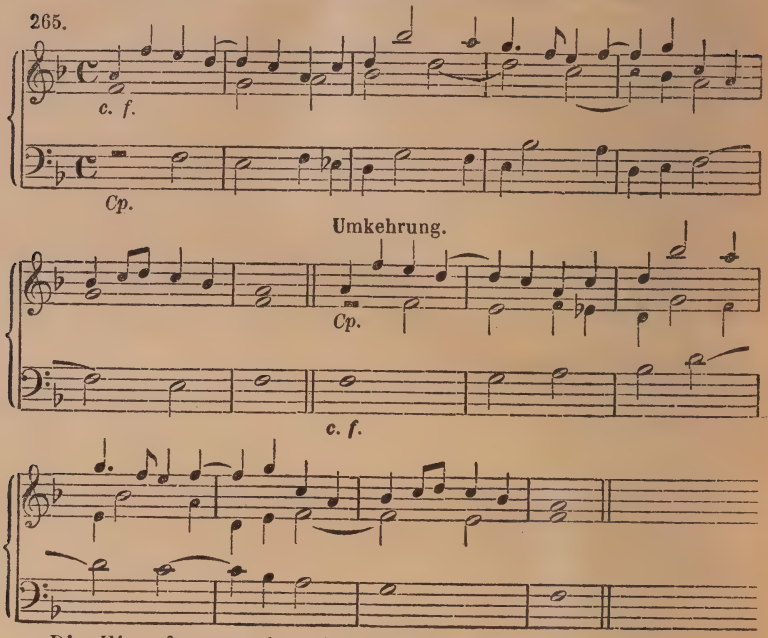


Daß hierbei der Umkehrung wegen auch die Mittelstimme gegen die beiden andern nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts gearbeitet sein muß, ist aus diesem Beispiel leicht zu sehen.

Dieser Rücksicht bedürfen die frei hinzugefügte Ober- und Unterstimme nicht, da sie zu den übrigen in keine doppelte Stellung kommen.

Eine Oberstimme zu unserm Satze würde diese sein:

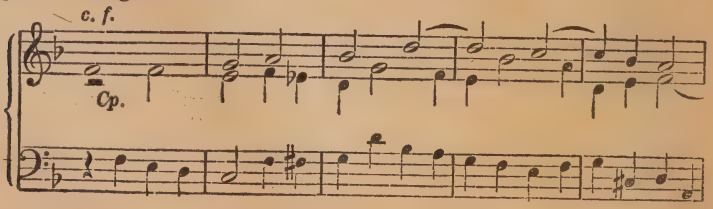
265.

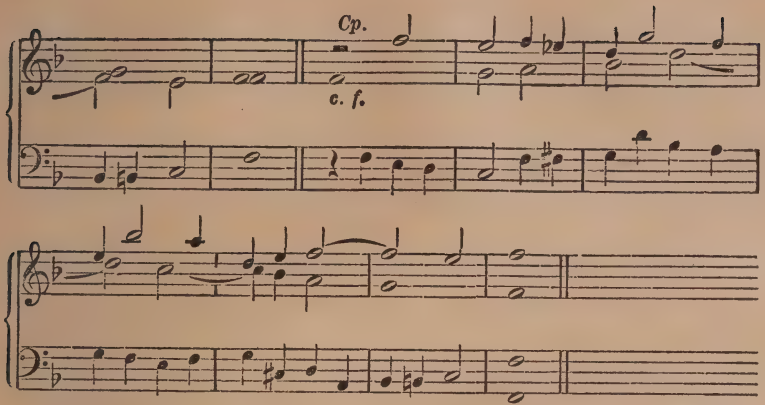


Die Hinzufügung einer Unterstimme zu einem gegebenen, in sich vollendeten Satz hat seine eigentümlichen Schwierigkeiten. Die Unterstimme eines Satzes hat als solche ihren besondern Charakter. Tritt dieser in kontrapunktischen Sätzen auch nicht so deutlich hervor, als in homophonen, so kann man doch, namentlich im doppelten Kontrapunkt, sehr leicht bemerken, daß die als Unterstimme versetzte Oberstimme sehr häufig nicht die Sicherheit der harmonischen Führung und Stütze erlangt, als der ursprüngliche Satz. Ist aber in dem Satze die eigentliche Baßführung schon vorhanden, so gehört große Geschicklichkeit dazu, eine andre neu als Unterstimme hinzuzufügen, die sich nicht zu steif und zu sehr in den Grundtönen bewegt, und den übrigen Stimmen analog gebildet erscheint.

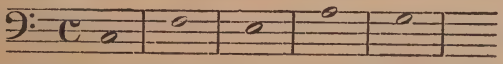
Versuchen wir zu unserm Satze eine Unterstimme neu hinzuzufügen auf folgende Art:

266.

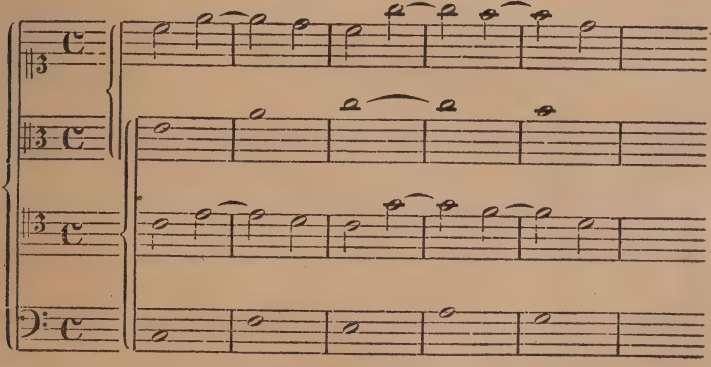




Wir haben das Verfahren bei diesen Arbeiten etwas ausführlich dargelegt, um das Interesse dafür zu erwecken, und sie ihrer großen Nützlichkeit wegen zu empfehlen. Bevor aber diese Arbeiten in oben angegebener Weise und Ausführlichkeit begonnen werden, dürfte es zweckmäßig sein, die Aufgaben noch etwas zu vereinfachen. Es kann zunächst nach unsrer ersten einfach technischen, später nach der dritten Art der Baß als *Cantus firmus* zur Bearbeitung aufgestellt werden in folgender Weise:

267.  etc.

Hierzu werden die Stimmen im doppelten Kontrapunkt auf folgende Weise gesetzt:

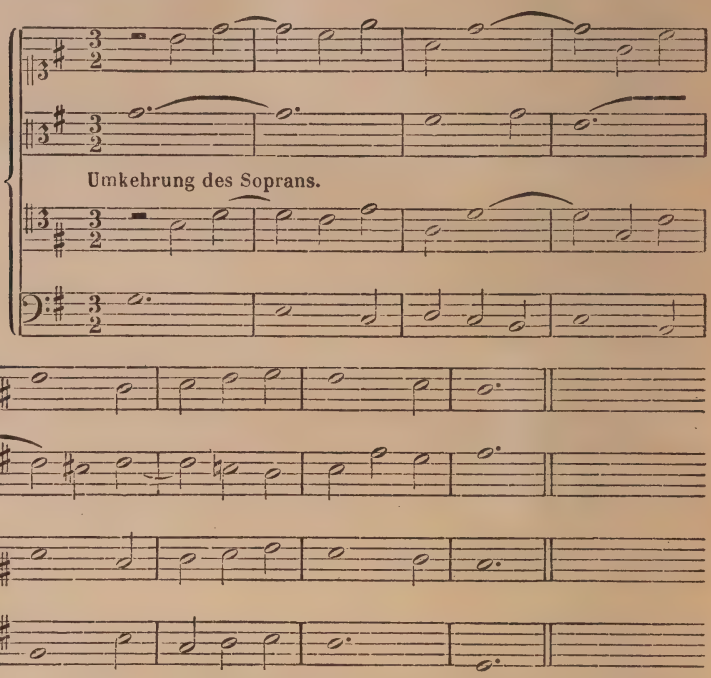
268. 

Es wird nach früherer Erläuterung wohl klar sein, daß hier nicht ein vierstimmiger Satz, sondern ein doppelter dreistimmiger vorliegt, dessen Trennung durch die vordere Einklammerung angezeigt ist. In ähnlicher Weise wurden die Beispiele des zweistimmigen Satzes Nr. 257 ff. notiert.

Eine solche Aufgabe kann man in ganzen, halben, Viertel-Noten im Sopran und Alt ausführen.

In gleicher Weise kann man die Aufgabe nach der ausgeführtern, oben angegebenen dritten Art stellen, wovon wir hier ein Beispiel geben wollen:

269.



Der Baß ist zur Bearbeitung gegeben, bildet also den *Cantus firmus*, ohne, wie früher, seine Stelle zu wechseln. Zu diesem Baß sind zwei Stimmen kontrapunktisch gesetzt, welche, mit ihm verbunden, einen dreistimmigen Satz ergeben. Die beiden hinzugefügten Stimmen können gegenseitig umgekehrt werden, so daß sie mit dem Baß als zwei verschiedene dreistimmige Sätze gelten können.

Es wird nach früherer Anleitung noch zu bemerken sein, daß eine solche Aufgabe zu verschiedenen Arbeiten, z. B. in Viertelbewegung einer Stimme oder in gemischter Weise, benutzt werden kann.

Geht man sodann über zu der zuerst erläuterten Weise, zu einem im doppelten Kontrapunkt gearbeiteten Satz eine dritte Stimme neu hinzuzufügen, so kann man, außer jener Gattung von Melodiebildungen, auch im zweistimmigen doppelten Kontrapunkt gearbeitete Choräle dazu benutzen.

B. Vierstimmig.

Das Verfahren, aus einem im doppelten Kontrapunkt gearbeiteten zweistimmigen Satz einen vierstimmigen zu bilden, ist im wesentlichen dasselbe, wie im dreistimmigen Satze, nur erweitert sich Aufgabe und Arbeit sehr.

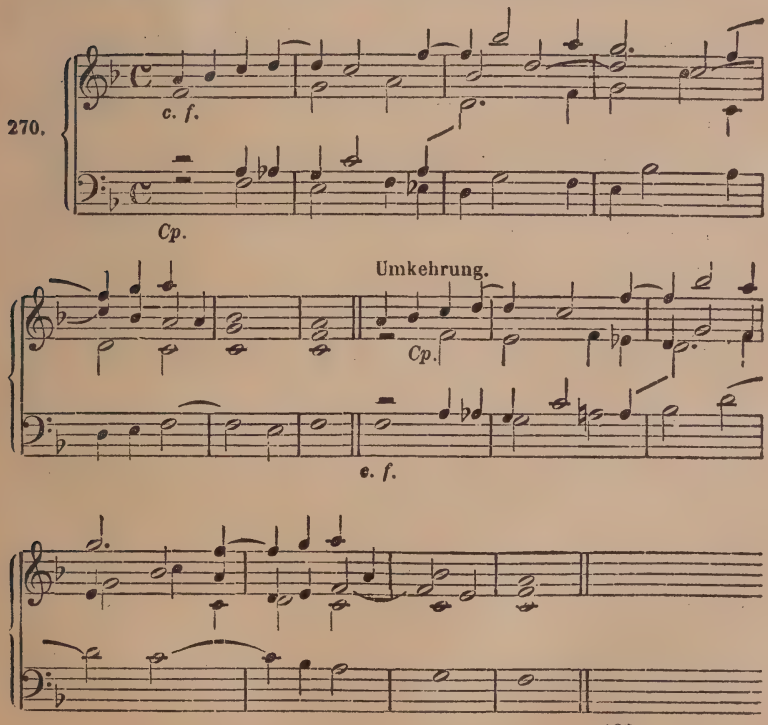
Vierstimmig werden die Sätze durch Hinzufügung

a. einer Mittel- und Oberstimme,
b. einer Mittel- und Unterstimme,
c. einer Ober- und Unterstimme,
d. zweier Mittelstimmen.

Die Mittelstimmen, in so fern sie zwischen den gegebenen Satz zu stehen kommen, müssen auch hier nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts gearbeitet sein; die übrigen Stimmen erfordern nur einfache Berücksichtigung.

Zu unserm oben gewählten Satz mögen hier einige Beispiele mit zwei freien Stimmen folgen.

a. Mit einer freien Ober- und Mittelstimme.

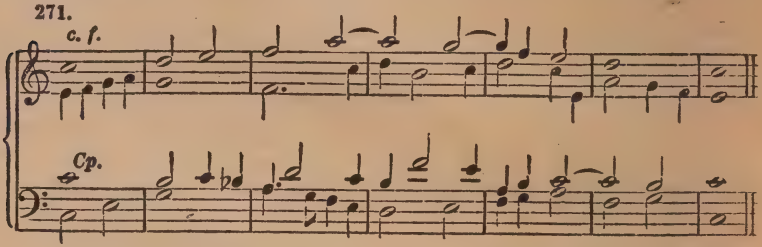


Das Kreuzen der Stimmen an manchen Stellen ist weder zu vermeiden, noch für solche Sätze, wie überhaupt da, wo es auf freie Bewegung der Stimmen ankommt, fehlerhaft.

b. Mit einer freien Mittel- und Unterstimme.

Der bessern Lage wegen ist der gegebene Satz nach *C-dur* transponiert.

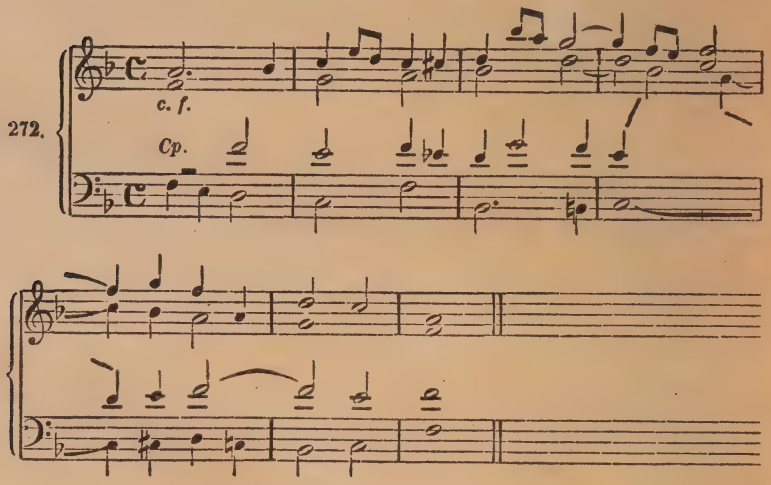
271.



Um nicht zu weitläufig zu werden, überlassen wir die Umkehrung des *Cantus firmus* mit dem Kontrapunkt der eignen Untersuchung, und bemerken nur, daß beide Stimmen, der *Cantus firmus* und Kontrapunkt, um eine Oktave versetzt werden müssen.

c. Mit einer freien Ober- und Unterstimme.

272.



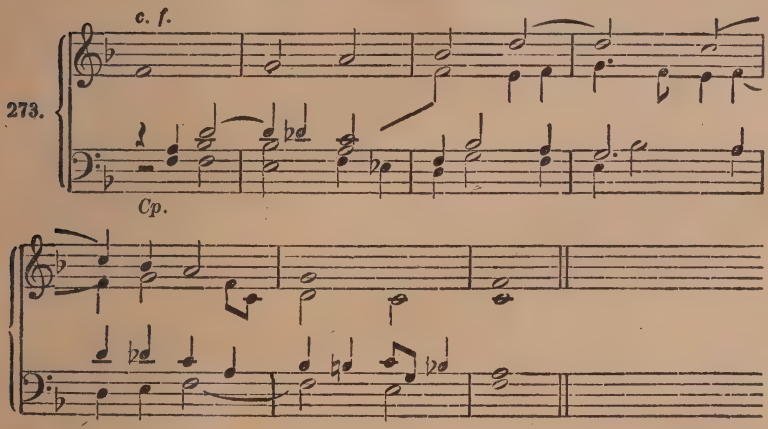
Es ist nicht zu raten, bei der Hinzufügung eines freien Basses einen Orgelpunkt in solchen kurzen Sätzen anzubringen, weil die Kunst der Baßbildung dadurch doch gar zu leicht gemacht wird; ein kurzes Liegenbleiben aber, wie im obigen Beispiel im 4.—5. Takte. braucht man nicht ängstlich zu vermeiden, besonders wenn, wie hier, eine besondere Schwierigkeit zu überwinden ist.

Für die Versetzung bemerken wir, daß die beiden gegebenen Stimmen, Alt und Tenor, gegenseitig einfach umgekehrt werden.

Die letzte oben angegebene Art mag noch folgen:

d. Mit zwei freien Mittelstimmen.

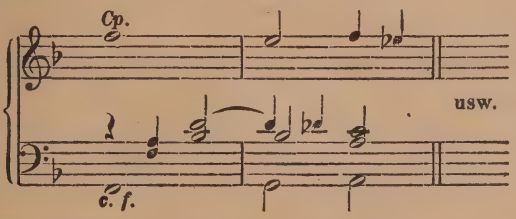
273.



Das Überschlagen des Basses über den Tenor im 4. Takte würde für ein Tasteninstrument zu tadeln sein; bei dem entschiedenen Hervortreten des Tones *b*, wenn es ein einzelnes Instrument oder eine Singstimme angibt, kann man sich wohl eine solche Freiheit gestatten.

Bei der Umkehrung wird es nötig, beide Stimmen um zwei Oktaven zu versetzen, um Raum für die Mittelstimmen zu gewinnen, wodurch anfänglich die Lage sehr weit wird, z. B.

274.



Später bekommt der Satz ein besseres Verhältnis.

Als Vorarbeiten zu diesen schwierigen, schon einen gewissen Grad von Gewandheit erfordernden Aufgaben kann man, wie bei den dreistimmigen Sätzen, eine leichtere Aufgabe stellen, und zwar wieder durch einen gegebenen Baß, auf folgende Art:

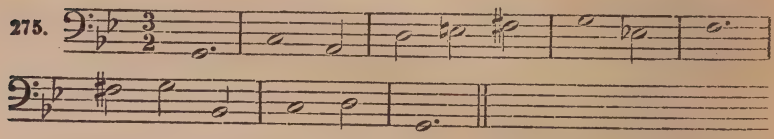
Ein einfacher Baß in ganzen Noten wird vierstimmig ausgeführt, dabei in bezug auf die Stellung und Fortführung der Stimmen nach obigen Regeln des doppelten Kontrapunktes verfahren. Dieser so gebildete Satz wird für doppelte Verwendung so

abgeschrieben, daß der Sopran an die Stelle des Tenors, dieser an die Stelle des Soprans tritt. Auf diese Art kann der Satz mit halben und Viertel-Noten im Sopran, Alt gearbeitet werden.

Will man zu ausgeführteren melodischen Bildungen übergehen, so kann man unsre frühere dritte Art der Übungen wählen, von welchen ein Beispiel hier stehen soll:

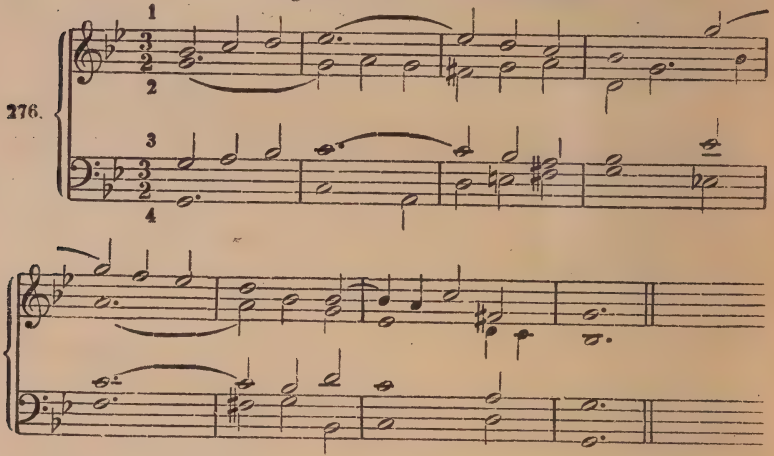
Aufgabe.

275.



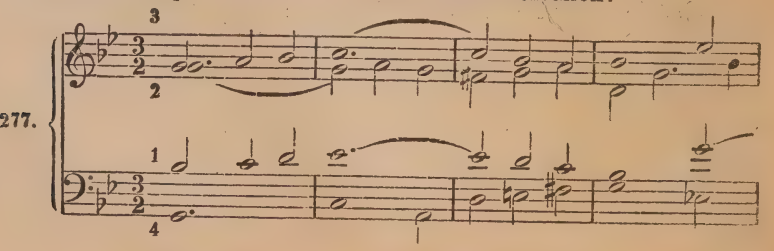
Die erste vierstimmige Arbeit könnte diese sein:

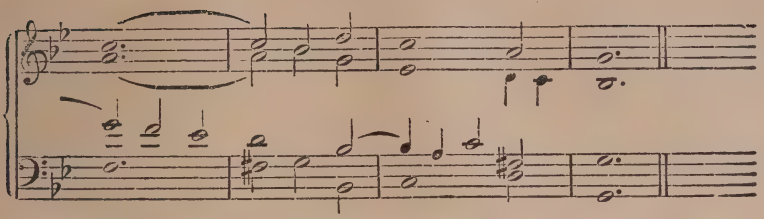
276.



Da dieser Baß, wenn auch als *Cantus firmus*, doch nicht mit Rücksicht der Vertauschung mit einer andern Stimme hier bearbeitet ist, sondern in jeder noch vorzunehmenden Arbeit als Grundlage derselben dienen soll, so kann die Umkehrung, oder besser die Versetzung der Stimmen nur zwischen den übrigen Stimmen erfolgen. Bei obigem Beispiel ist die Versetzung des Soprans und Tenors beabsichtigt. Sie wird auf diese Weise ausfallen:

277.





Zu dieser Art von Arbeiten ist noch besonders zu erwähnen, daß bei den Regeln über die Entfernung der Stimmen voneinander auch die besonders zu beachten ist, daß beim ersten Entwurf der Sopran sich dem Baß unter eine Oktave nicht nähern darf, weil sonst bei der Umkehrung der Tenor unter den Baß zu stehen kommt.

Daß man bei diesem Beispiel auch Sopran und Alt vertauschen könnte, ist mehr zufällig als beabsichtigt.

Auf gleiche Weise können diese Übungen noch weiter fortgesetzt werden durch Viertelbewegung in den Stimmen.

Nach fleißiger Übung in diesen Arbeiten, die nicht dringend genug zu empfehlen sind, wenn eine hinreichende Sicherheit im doppelten Kontrapunkt erreicht werden soll, kann man zu den Aufgaben der zuerst erläuterten Hinzufügung freier Stimmen übergehen.

Diese Arbeiten unternimmt man am besten an solchen wie oben (S. 175) gebildeten und ähnlichen Sätzen, und zwar so, daß man zunächst zu einem so gegebenen *Cantus firmus* eine zweite Stimme im doppelten Kontrapunkt schreibt, wozu dann die übrigen freien Stimmen in angegebener Art gesetzt werden.

Die Bearbeitung von Chorälen auf diese Art ist ebenfalls sehr zu empfehlen.

Über die Kadenzen dieser Sätze.

Obwohl die Anwendung aller bisher erläuterten Arten des doppelten Kontrapunktes in Tonstücken in der Regel nur stellenweise und so erfolgt, daß eine Kadenz weder eintreten kann noch muß, so arbeiten wir doch unsre Sätze als Ganzes bis zum Schluß aus, so daß also auch über die Kadenz etwas zu sagen ist.

Bildet der zweistimmige Satz die gewöhnliche Kadenz (278 *a*), so werden die hinzugefügten Stimmen keine Schwierigkeiten machen, nur die Oberstimme wird dann unvollkommen schließen.

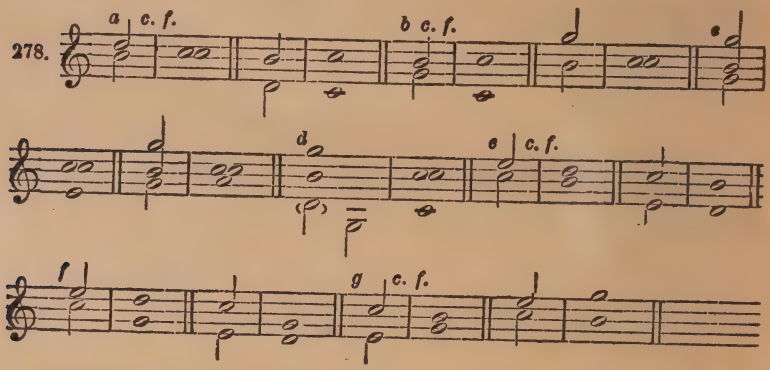
Ist der Schluß gebildet wie bei *b*, so entsteht nur für die hinzutretende Unterstimme eine Schwierigkeit. Soll keine fehlerhafte Fortschreitung entstehen, so bleibt nichts übrig, als den Schluß entweder unvollkommen zu machen, oder eine Trugkadenz

anzubringen (*c*). Da nun beides am Schluß des ganzen Satzes nicht angeht, und nur für die Kadenzen der Mittelglieder, z. B. bei Chorälen, anwendbar ist, so bleibt nichts übrig als den Schritt *g*—c in der gegebenen Stimme entweder hier abzuändern, oder die Oktavenfortschreitung, etwa wie bei *d*, in der Gegenbewegung auszuführen.

Die Halbkadenz kann zweistimmig, wenn der *Cantus firmus* die Quinte der Dominante enthält, nur mit Auslassung des Grundtons durch die Terz ausgeführt werden (*e*): bei der Terz aber durch den Grundton (*g*).

Daß der Grundton im ersten Falle nicht zu verwenden ist, selbst wenn man die leere Quinte sich gefallen lassen wollte, sieht man aus der Umkehrung bei *f*.

278.



Etwas weiteres über die Kadenzen wird im folgenden Kapitel zu sagen sein.

Siebzehntes Kapitel.

Der drei- und vier-doppelte Kontrapunkt.

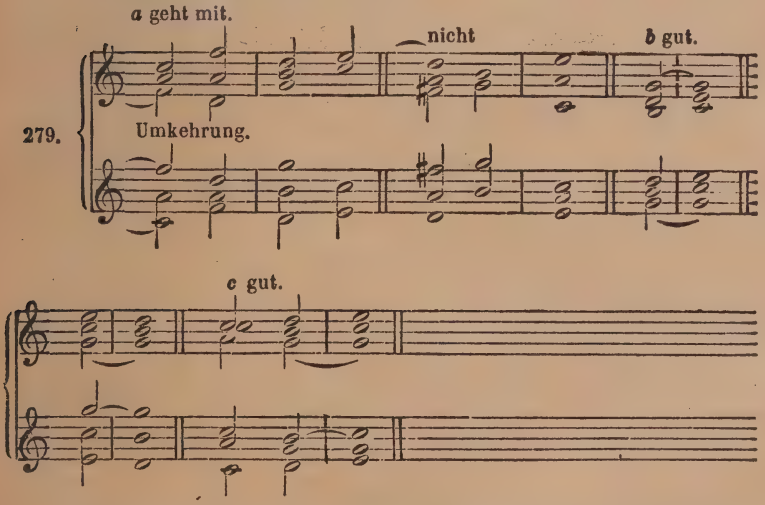
Wiederholt soll bemerkt sein, daß die drei- und vierstimmigen Sätze, welche wir aus dem zweistimmigen Kontrapunkt soeben gewonnen haben, nicht das enthalten, was wir unter drei- und vier-doppeltem Kontrapunkt verstehen. Dort bildeten sich die mehrstimmigen Sätze durch Hinzufügung einer oder zweier freien Stimmen, die nicht zur Versetzung bestimmt sind, und die nur als Mittelstimmen im doppelten Verhältnis gegen den *Cantus firmus* und den ursprünglichen Kontrapunkt stehen; hier aber sind alle Stimmen zur gegenseitigen Versetzung bestimmt, alle müssen daher zueinander nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes entworfen sein.

a. Der drei-doppelte Kontrapunkt.

Zu den S. 166 gegebenen allgemeinen Regeln sollen hier noch einige Bemerkungen für den drei-doppelten Kontrapunkt folgen:

1. Die Art der Versetzung in 1 oder 2 Oktaven, einfach oder doppelt, muß sich nach der Lage der Stimmen richten. Ein kurzes Überschreiten einer Stimme — durch 1 oder 2 Noten — ist oft nicht zu umgehen; nur ein Unterschreiten des Basses durch eine andre Stimme ist zu vermeiden, höchstens in einzelnen Nachschlagsnoten zu billigen.
2. Über die reine Quinte des Dreiklangs ist hier noch einiges zu bemerken. Sie ist überall gut, wo sie aus der vorbereiteten Quarte durch Umkehrung entsteht. Im Anfangsakkord muß sie vermieden werden, weil sie in einigen Versetzungen den Quartsextakkord gibt. In gleicher Weise bringt ihr freier Eintritt auf dem ersten Taktteil einen nicht immer wünschenswerten Quartsextakkord, der nur bei den Hauptdreiklängen auf der 1., 4. und 5. Stufe erträglich ist, nicht auf den übrigen Stufen (279 *a*). Sie wird immer am besten durch den Grundton vorbereitet oder gebunden sein (*b*). Im zweiten Taktteil kann sie durchgehend auftreten (*c*). Einige Beispiele mögen dies erläutern:

279.

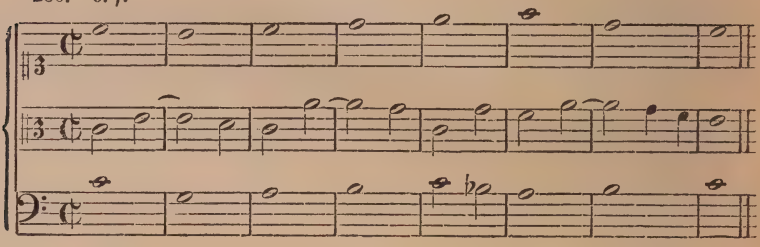


3. Von den Vorhalten gilt dasselbe, was S. 166 Nr. 7 und 8 gesagt ist. In den vorigen drei- und vierstimmigen Sätzen konnte der Nonen-Vorhalt in den Stimmen gebraucht werden, die nicht zur Versetzung bestimmt sind; hier ist er auszuschließen.

4. Keine Stimme darf zu lange auf einem Tone liegen bleiben (es geschehe denn mit Absicht nach Art eines Orgelpunktes), weil dies zu sehr gegen die Bedeutung des Kontrapunktes überhaupt verstößt und namentlich die Versetzung in den Baß sich flach und nichtssagend zeigt.

Wir geben zuerst ein Beispiel der ersten, einfachen Art, und zwar sogleich in halben Noten in einer Stimme:

280. *c. f.*

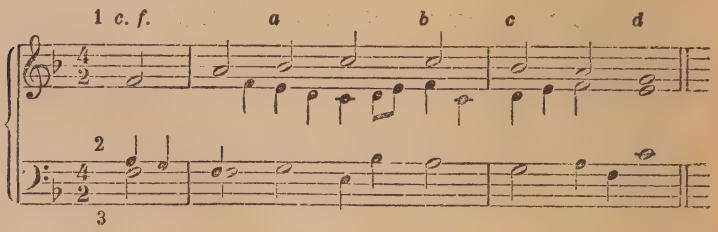


Diese Arbeit, die gegen keinen der oben angegebenen Sätze verstößt, kann in fünf Umkehrungen erscheinen, mit der obigen also sechs verschiedene Stellungen erhalten. Hierbei wird es freilich oft vorkommen, daß eine oder einige dieser Versetzungen sich nicht so gut darstellen, als andre. Dies ist aber nicht immer ein Beweis der Unbrauchbarkeit; denn da bei der praktischen Verwendung, die sich namentlich bei Fugen nicht so selten findet, es nicht darauf ankommen kann, alle Versetzungen anzubringen, so hat man den Vorteil, die besseren auszuwählen.

Die Umkehrungen des obigen Satzes, die bald gegenseitig um eine Oktave, bald um zwei Oktaven erfolgen müssen, überlassen wir der eignen Untersuchung.

In gleicher Weise kann man auch Viertel in einer Stimme zu dem obigen *Cantus firmus* setzen. Statt dessen soll hier noch der Anfang eines Chorals folgen:

281.



Dieser Satz ist so eng gehalten, daß die Umkehrungen keine Schwierigkeit machen, nur die Dezimen-Entfernung zu Anfang des ersten Taktes, wie die Nähe des Basses zum Sopran unter eine

Oktave im letzten Akkord wird in manchen Umkehrungen ein Kreuzen der Stimmen veranlassen, wenn es nicht durch eine weitere Oktavenversetzung vermieden werden kann.

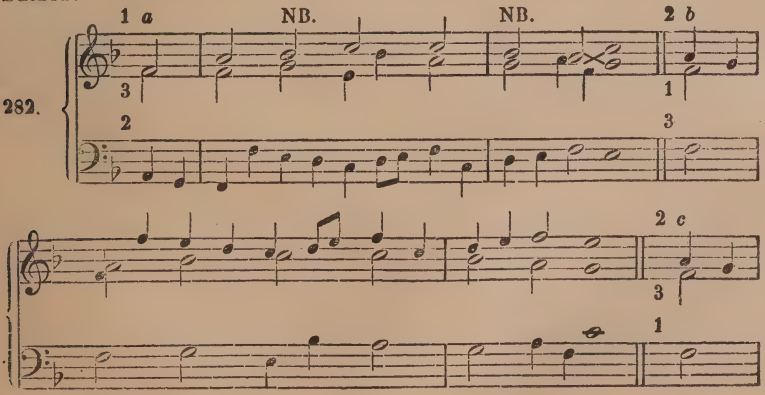
In diesen zwei Takten tritt die Quinte viermal auf, bei *a*, *b*, *c*, *d*. Bei *b* ist sie vorbereitet, hier bedarf sie keiner Erklärung. Bei *a* kommt sie zweimal vor, zuerst zwischen Sopran und Alt — *e b* als verminderte Quinte, dann zwischen Alt und Baß — *g d*. Da bei dieser Fortschreitung die Harmonie hier nur *g-moll* sein kann, so ist das *e* als durchgehende Note zu betrachten und die Stelle wird auch in den verschiedenen Umkehrungen klar sein. Siehe Nr 282 *a*, *c*, *d*, *e*. Aus diesen Beispielen geht auch hervor, daß das nachfolgende *d* den Akkord bestimmt.

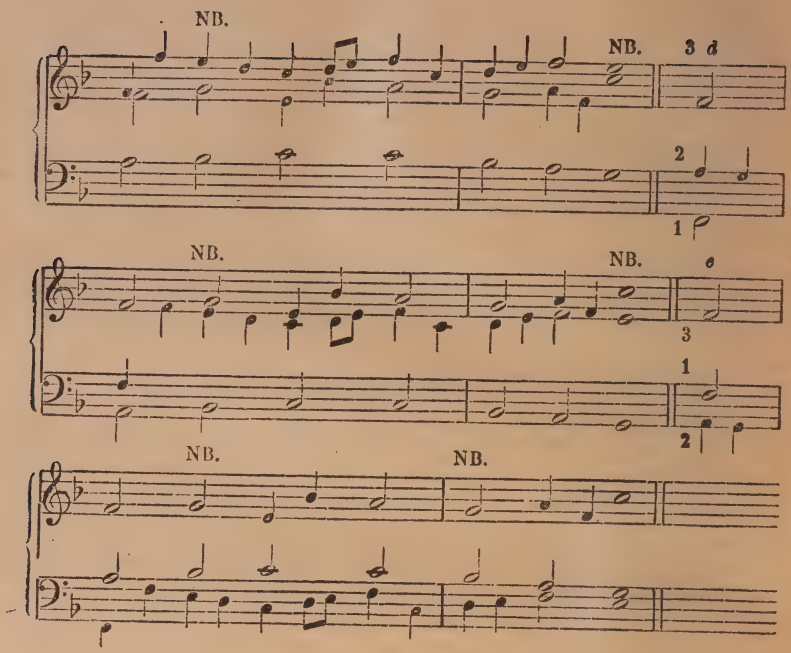
Anders treten die Quinten bei *c* und *d* auf. Sie erscheinen hier auf gutem Taktteil, während die übrigen sich auf leichtem befanden. Die Quinte bei *d* gehört zu einem Hauptdreiklang (der Dominante) und würde, da im Inhalt des vorausgehenden Akkords schon eine Vorbereitung des Grundtons *c* liegt, keine Bemerkung veranlassen, wenn hier nicht zugleich ein Halbschluß und möglicherweise ein Ruhepunkt stattfinden sollte. Dadurch nehmen sie die Versetzungen Nr. 282 *c*, *d* allerdings nicht bestimmt genug aus, da der Quartsextakkord nicht den Schluß bilden kann. Das muß man für eine Mittelstrophe so hinnehmen, da sonst in diesem Falle kein Halbschluß zu bilden ist, oder man muß die Stelle ganz ändern, etwa wie Nr. 283.

Die Quinte bei *c* bildet den Nebendreiklang *g-moll*. Hier ist das freie Auftreten derselben aber vollkommen gerechtfertigt, weil es ebenfalls mehr im Durchgang erfolgt und — umgekehrt wie bei *a* — die Harmonie als Sextakkord von e^0 mit vollkommen regelmäßiger Fortschreitung sich geltend macht.

Es folgen nun noch die verschiedenen Versetzungen des obigen Satzes:

282.





Die erste Versetzung (*a*) geschieht durch die 2. und 3. Stimme, während die erste bleibt. Beide Stimmen sind um eine Oktave versetzt, was bei der zweiten nicht nötig war, nur würde sie sodann, wenn sie in der ursprünglichen Oktave blieb, nicht für den Baß, sondern für den Tenor geeignet sein.

In der zweiten Versetzung (*b*) sind die 1. und 2. Stimme vertauscht, während die dritte bleibt. Dies geschieht dadurch, daß die 2. Stimme eine Oktave höher gesetzt ist. Diese Umkehrung gibt die geringsten Veränderungen, weil die untere Stimme bleibt.

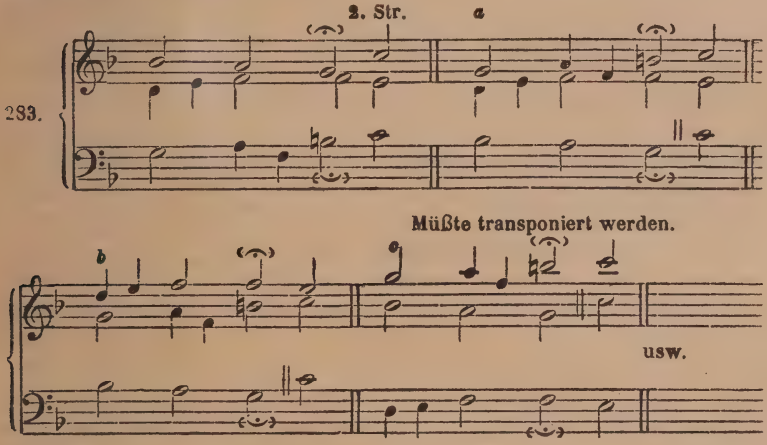
Die dritte Versetzung (*c*) geschieht wieder durch zwei Stimmen. Die erste gegen die zweite, wobei beide Stimmen um eine Oktave versetzt sind; die erste gegen die dritte mit gleicher Oktaven-Versetzung, und die 2. und 3. Stimme haben gegeneinander die ursprüngliche Stellung, nur eine Oktave höher.

In der vierten Versetzung (*d*) sind alle drei Stimmen gegen die ursprüngliche Lage umgekehrt. Die erste gegen die zweite Stimme, wobei die erste um zwei Oktaven versetzt ist (die Versetzung konnte auch um eine Oktave erfolgen, wenn man das Untersteigen der zweiten Stimme am Anfang des 1. Taktes gestatten will), während die zweite Stimme bleibt, die 1. gegen die 3. Stimme mit Versetzung der dritten um eine Oktave höher, und die 2. gegen die 3. Stimme in einfacher Versetzung.

Die fünfte Versetzung endlich (*e*) zeigt die 3. Stimme in der Umkehrung gegen die andere, und zwar gegen die erste durch doppelte, gegenseitige Versetzung um eine Oktave; ebenso gegen die 2. Stimme; nur die 1. und 2. Stimme sind gegeneinander nicht versetzt, aber beide erhalten ihre Stellung eine Oktave tiefer gegen die ursprüngliche.

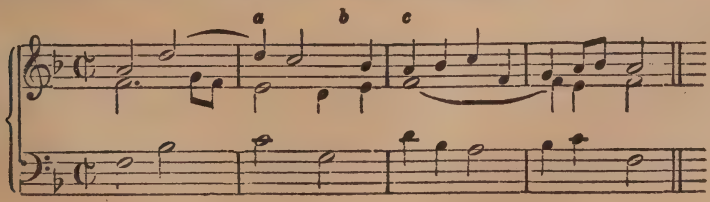
Wollte man bei mancher dieser Versetzungen andre Tonarten wählen, was da und dort ja wohl zweckmäßig wäre, so könnte sich auch die Art der Oktavenumkehrung ändern. Man wird sehen (und deshalb haben wir die obigen Versetzungsarten ausführlich durchgenommen), daß hierin nur der Stimmenumfang und die Lage maßgebend ist, und daß es Hauptsache bleibt, daß die Stimmen wirklich in der Umkehrung erscheinen.

Wir kommen noch einmal zurück auf den Schluß von Nr. 281. Will man ihn nicht wie bei *c* und *d* als Quartsextakkord bringen, so bleibt nichts übrig, als die Stelle anders zu harmonisieren, etwa wie hier:

283.

Nach diesem Schluß würde sich die 2. Strophe eng anschließen müssen, wie oben angedeutet ist, mit oder ohne Fermate.

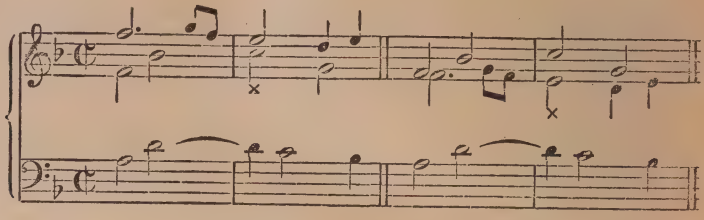
Um noch einige Punkte hervorzuheben, geben wir noch ein Beispiel einer freien Arbeit in gemischter Bewegung:

284.



Dieses Beispiel enthält bei *a* einen Nonen-Vorhalt gegen unsre frühere Bemerkung. In vielen Umkehrungen wird dieser Vorhalt nichts Ungehöriges bringen; in folgenden aber erscheint er bedenklich:

285.



Was die Verdoppelungen beim Vorhalt in den übrigen Stimmen überhaupt betrifft, so scheint man heutzutage strenger und empfindlicher zu sein, als in älterer Zeit, die in dieser Beziehung sich große Freiheit gestattete. Man nehme unter vielen ein Tonstück aus nicht gar zu alter Zeit, wie eins der drei berühmten *Crucifixus* von A. Lotti, so wird man, z. B. bei dem zehnstimmigen, eine Anhäufung von Vorhalten mit Verdoppelungen finden, die wir heutzutage in dieser Verwendung kaum wagen, so kühne Wendungen und Anhäufungen andrer Art man auch sonst liebt. Die Fortschritte der neuern Zeit in der Harmonie, die feinere Ausbildung und Verwendung und dadurch reichere, kompliziertere Gestaltung derselben gegen die frühere mehr kontrapunktische Weise scheinen wohl einen wesentlichen Grund dieser verschiedenen Verwendung des Vorhalts abzugeben. Ob man in dieser Beziehung den heutigen Stil reiner nennen kann, bleibe dahingestellt; wenigstens ist so viel gewiß, daß zur Geltendmachung solcher Eigentümlichkeiten und der Ausgleichung solcher Härten die korrekteste und feinste Ausführung durch die besten Mittel und am geeigneten Orte, in großen, weiten Räumen, gehört, wie sie nur selten stattfindet, und daß bei alledem selbst musikalisch empfindende Zuhörer sich zu dem Ausspruch verleiten lassen: es klingt wie falsch; worunter meist verstanden wird: es mag vielleicht ganz richtig oder regelrecht sein, mir ist aber eine solche Verwendung nicht angenehm. Sind nun auch solche oft gehörte Aussprüche nicht maßgebend, so hat man doch Stileigentümlichkeiten einer alten Zeit nicht nachzuahmen und ihr sie zu überlassen.

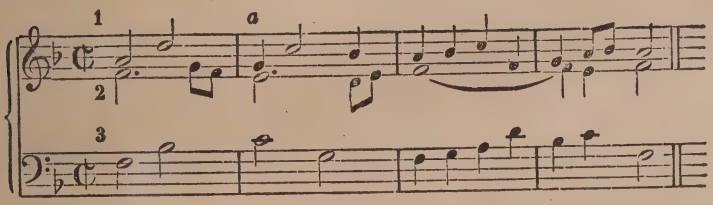
Ich gestatte mir bei dieser Gelegenheit auf viele Härten im Stil des S. Bach hinzuweisen, die nicht sowohl in oben berührter Art, sondern mehr in einer freien, kühnen Behandlung der Durchgangstöne bestehen. Die tiefsinnigsten, geistreichsten Kombinationen treten hier aber meistens in solcher Großartigkeit auf, daß bei größerer Vertiefung in das Wesen derselben solche Härten immer weniger

empfunden werden und unser Verlangen nach dynamischer Abwechslung, nach gewohnten Kontrasten nicht selten zurückgedrängt wird.

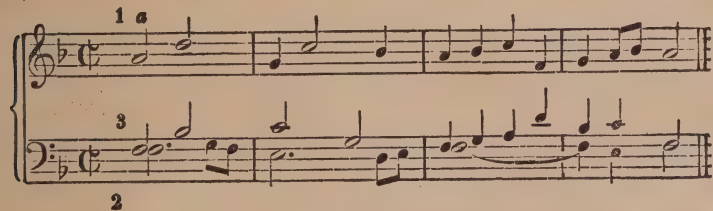
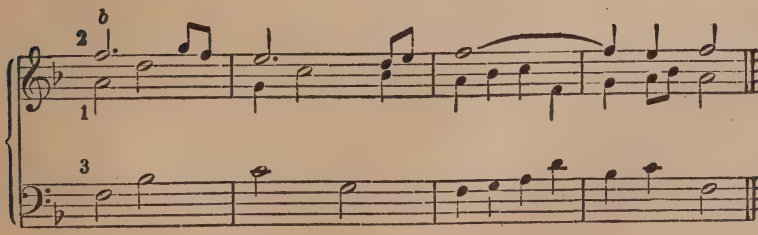
Gehen wir zu unserm Beispiel Nr. 284 zurück, so finden sich außer dem Vorhalt noch zwei frei anschlagende Quinten, von denen die erste *b* bei ihrem stufenweisen Fortgang sich mehr nach Art der Wechselnote, die zweite *c* jedoch in vielen Umkehrungen, selbst als Sextakkord, und eine Nebenstufe auf gutem Taktteil berührend, sich nicht vorteilhaft zeigt.

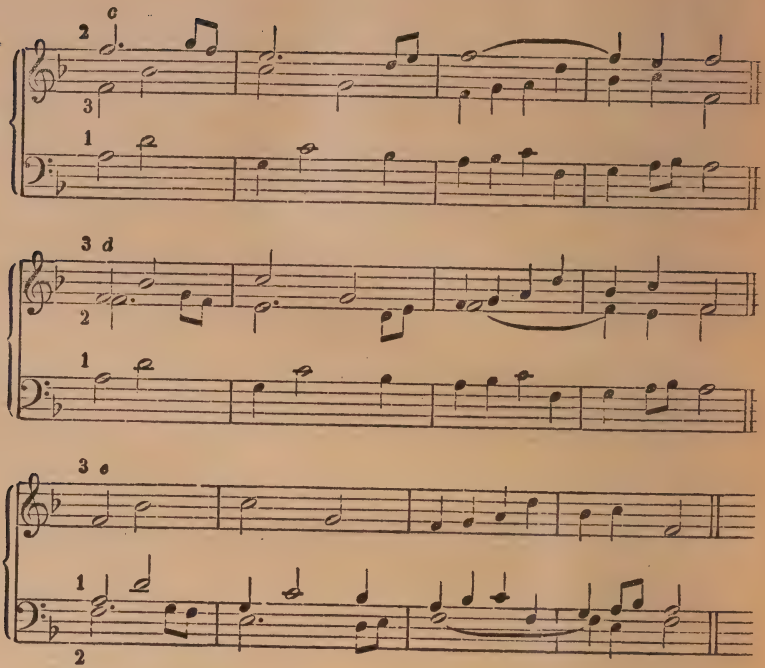
Alle diese Dinge lassen sich leicht ändern und wir stellen den Satz so hin:

286.



Dieses statt des Nonenvorhalts eingeschobene *g* ist zwar auch eine frei anschlagende Quinte; aber da es den Dominantdreiklang betrifft, und besonders, da durch das nachschlagende *c* die Hauptnote, der Grundton des Akkords erscheint, wodurch das *g* gewissermaßen als Vorschlag gilt, wird diese Verwendung in allen Versetzungen brauchbar. Diese Versetzungen sind folgende:

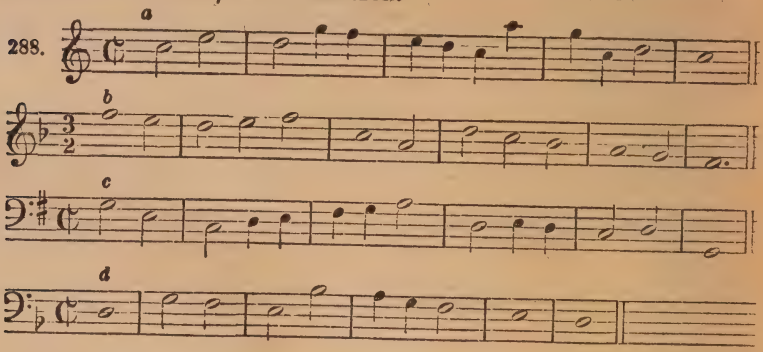
287.





Die Versetzungsarten bedürfen hier keiner weitern Erklärung. Als Aufgaben werden ähnliche kurze Sätze, wie der letzte, am zweckmäßigsten sein, zumal da die praktische Verwendung dieser Umkehrungsarten gewiss nur selten größern Raum gestattet.

Zu diesem Zwecke sollen einige hier stehen. Man kann jede Stimme als *Cantus firmus* benutzen.

288.



Bei dieser Art Aufgaben wird es gleichgültig sein, in welche Stimme der *Cantus firmus* gesetzt wird, da durch die Versetzung derselbe in jede Stellung gelangen muß.

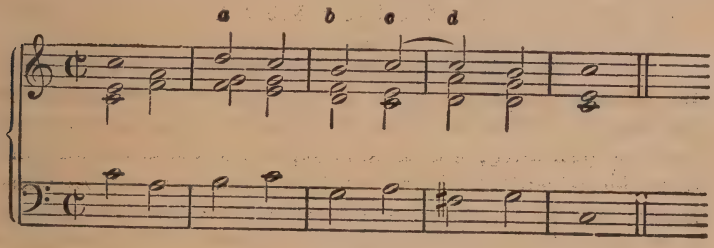
b. Der vier-doppelte Kontrapunkt.

Wir kommen nun zu dem vier-doppelten Kontrapunkt, der in einigen Beispielen erläutert werden soll.

Als Regeln gelten die oben bei dem drei-doppelten Kontrapunkt angeführten und sind für diese Art keine besondern zu erwähnen, wenn auch eine noch größere Sorgfalt hier zu empfehlen ist, um die Umkehrungen brauchbar zu machen.

In der Hauptsache wird es hier wieder auf eine zweckmäßige Behandlung der frei anschlagenden reinen Quinte ankommen. Ein zu ängstlicher, beschränkter Gebrauch derselben würde aber hier um so weniger am Platze sein, als bei den zahlreichen Versetzungs-Möglichkeiten es geradezu eine praktische Unmöglichkeit ist, sehr viele derselben, geschweige denn alle, zu benutzen. Ein wesentliches Erfordernis eines solchen Satzes besteht hauptsächlich darin, daß der Baß nicht in zu großen und weiten Sprüngen gebildet ist. Der Grund davon ist leicht zu erkennen: weil die Stellung in den übrigen, namentlich in den Mittelstimmen dadurch oft unbequem oder unmöglich wird. Das Weitere wird sich aus den Beispielen selbst ergeben. Wir wählen zuerst ein einfaches.

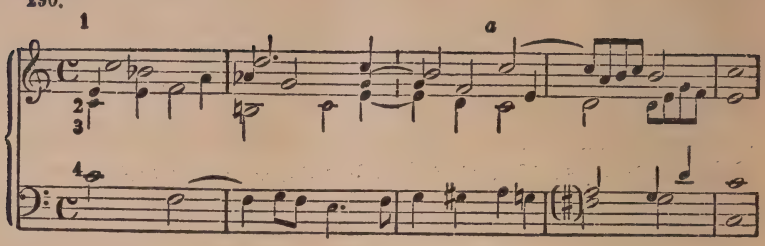
289.



Von den frei anschlagenden Quinten *a*, *b*, *c*, *d* ist zu bemerken, daß nur die bei *c* sich bei vielen Versetzungen unbrauchbar zeigt; überall da aber, wo die Quinte beim vorbereiteten Septimenakkord (bei *d*), oder besonders bei dem Dominantseptimenakkord (*a*, *b*) auftritt, ist ihr Gebrauch unbedenklich. Das *fis* bei *d* ist nur gewählt, weil bei einigen Umkehrungen der Akkord als Terzquartsextakkord auf diese Weise entschiedener ist.

Obiges Beispiel, welches nicht viel mehr ausdrückt, als eine verlängerte Kadenzformel, geben wir in weiterer Ausführung und zeigen, wie die Quinte bei *c* vermieden werden kann.

290.



Der in Nr. 289 befindlichen Quinte (*c*) ist hier auf einfache Art ausgewichen, *a*.

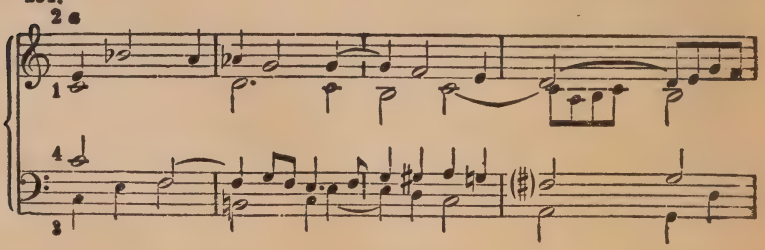
Jeder so gearbeitete Satz kann in 24 verschiedenen Versetzungen erscheinen, wobei, um die Stimmenlage zu berücksichtigen, der Satz zum Teil in andre Tonarten zu transponieren ist, ebenso, um das Kreuzen der Stimmen möglichst zu vermeiden, die Versetzung in verschiedenen Oktaven erfolgen muß.

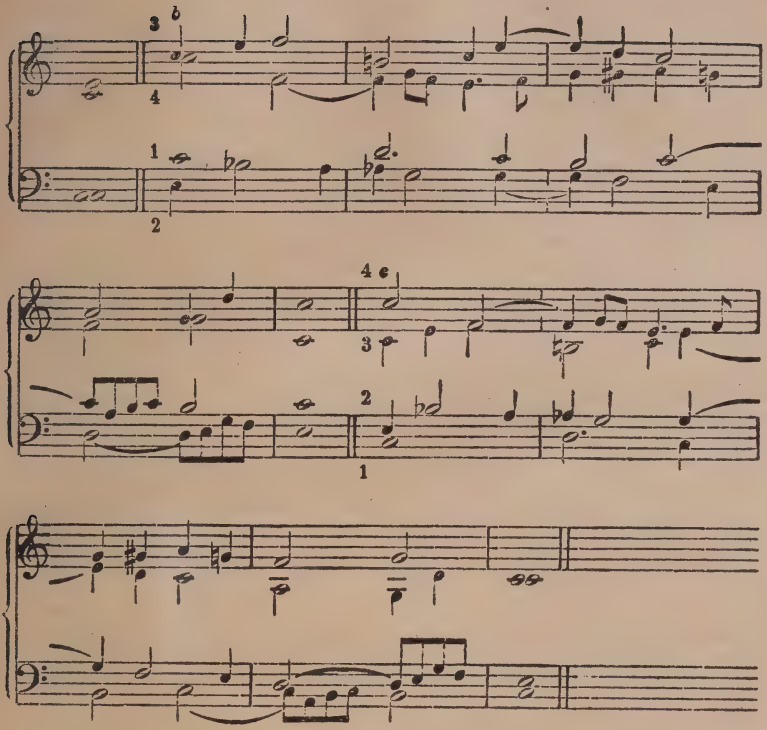
Diese 24 Versetzungen werden sich, wenn man die Stimmen numeriert, so geben lassen:

1 1 1 1 1 1	2 2 3 3 4 4	2 2 3 3 4 4	4 4 3 3 2 2
2 2 3 3 4 4	1 1 1 1 1 1	3 4 2 4 2 3	3 2 4 2 3 4
3 4 2 4 3 2	3 4 2 4 2 3	1 1 1 1 1 1	2 3 2 4 4 3
4 3 4 2 2 3	4 3 4 2 3 2	4 3 4 2 3 2	1 1 1 1 1 1

Will man sich die große Mühe machen, diese Umkehrungen der Stimmen aufzuschreiben, so wird dies zu vielen nützlichen Betrachtungen führen und einen Einblick in verschiedenartigste Verhältnisse gewähren, nur muß man, wie schon erwähnt, durch die Wahl der geeigneten Oktave bei der Umkehrung und der passenden Tonart den Satz ausführbar hinstellen, um ihn richtig beurteilen zu können. Uns mag es genügen, diejenigen Umkehrungen zu zeigen, in welchen jede Stimme abwechselnd den melodischen Gang der andern erhält. Als erste Stellung wird Nr. 290 angenommen und so werden sich noch folgende drei andre ergeben.

291.





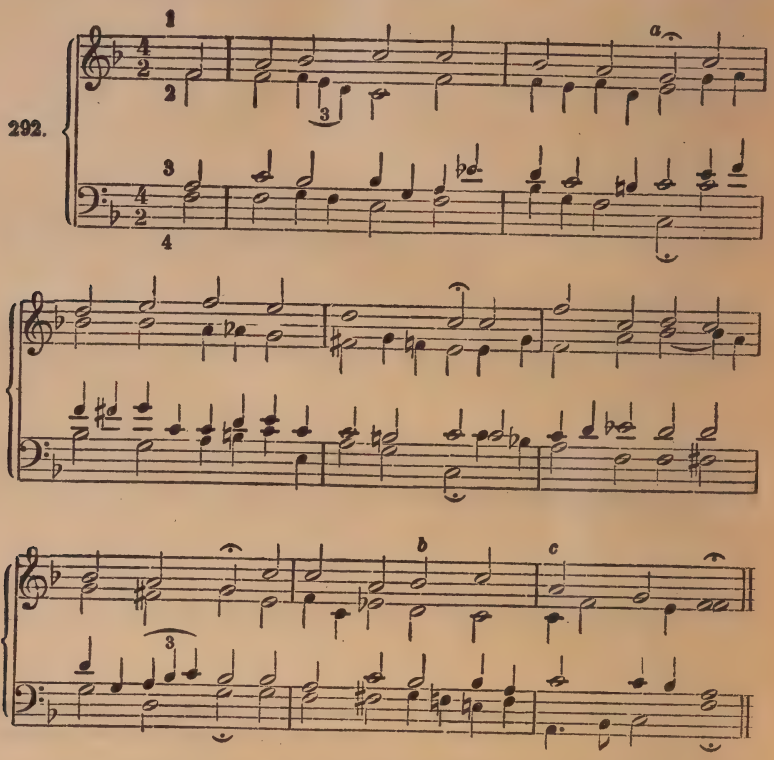
Alle diese Versetzungen werden unter Umständen brauchbar sein, und dürften auch praktisch genügen, so daß man die übrigen 20 auf sich beruhen lassen kann. Auf die bei einigen Umkehrungen nicht gut herauskommende Kadenz braucht man nach den S. 183—184 befindlichen Bemerkungen kein besonderes Gewicht zu legen.

Alle diese Umkehrungen sind verwendbar, einige derselben zeigen sich an manchen Stellen sogar noch ausdrucksvoller als der Originalsatz. Die tiefe Lage einiger Versetzungen läßt sich durch Transposition leicht ändern. Bei der Auswahl der oben befindlichen Versetzungen ist nicht zugleich ausgesprochen, daß diese gerade stets die brauchbarsten sind; es können unter den übrigen 20 Versetzungen immer noch solche enthalten sein, die dem vorliegenden Zweck bei der praktischen Anwendung noch besser entsprechen, als jene. Es kann bei der Auswahl nur auf besondere Umstände und Gelegenheit ankommen.

Zu weiterer und eigner Untersuchung sollen noch einige ähnlich gebildete Sätze hier stehen. Zuerst eine Bearbeitung des früher

benutzten Chorals im vier-doppelten Kontrapunkt, als Beispiel, wie auch längere Tonstücke in dieser Weise gearbeitet werden können.

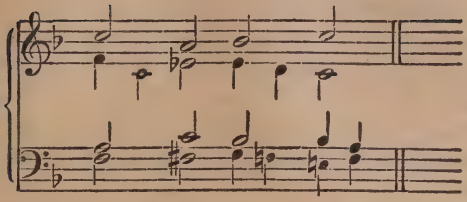
292.



Wir empfehlen bei diesem Beispiel eine Probe der Umkehrung in der Weise wie bei Nr. 291 zu machen, so daß der *Cantus firmus* in jeder Stimme und ebenso die ursprünglichen Stimmen in jede andre verlegt erscheinen können, wobei nur zu erinnern ist, daß bei dem Choral im Alt und Baß der Satz am besten nach *C-dur* transponiert wird. Es wird sich bei diesen Umkehrungen manche nützliche Beobachtung machen lassen.

Zu der obigen Arbeit mögen noch einige Bemerkungen folgen. Die Halbkadenz bei *a* wird sich in manchen Umkehrungen sonderbar genug stellen. Man muß sie so hinnehmen, wenn man nicht auf jede Umkehrung verzichten will. Ebenso wird die frei anschlagende Quinte bei *b*, wenn der Alt in den Baß gestellt wird, eine nur unbefriedigende Baßführung ergeben. Wie leicht solchen Übelständen oft abzuhelfen ist, mag folgende kleine Abänderung beweisen, die sich in der Umkehrung ganz vorteilhaft zeigt:

293.

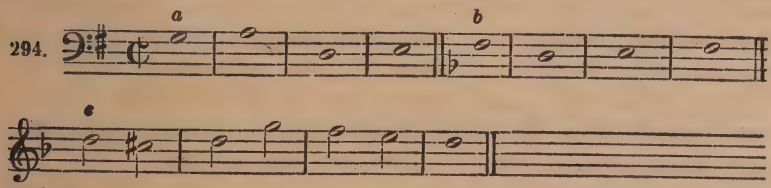


Der weite Sprung des Basses bei *c*, der sich von dem Tenor eine Dezime entfernt, wird in einigen Umkehrungen ein Kreuzen der Stimmen verursachen.

Verdeckte Oktaven und Einklänge, wie bei den Kadenzen der 2., 3. und 4. Zeile (die sich bei den Umkehrungen unvorteilhaft zeigen), sind nie ganz zu umgehen.

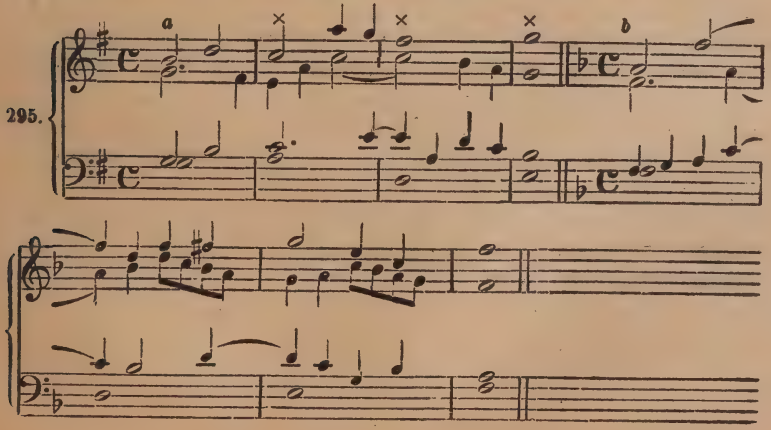
Da eine praktische Anwendung ganzer Tonstücke in so ausgedehnter, viele Umkehrungen umfassender Weise nicht leicht denkbar ist, so ist die Bearbeitung kurzer Sätze, wie sie in der Tat Verwendung finden können, zu empfehlen. Diese können schon durch Aufgaben eines einfachen *Cantus firmus* bewirkt werden, wie an einigen Beispielen gezeigt werden soll.

294.



Hieraus sollen vierstimmige Sätze gebildet werden, zu vierfacher Versetzung geeignet. Auf eine Kadenzbildung ist es dabei nicht abgesehen. Folgende Arbeit mag untersucht werden:

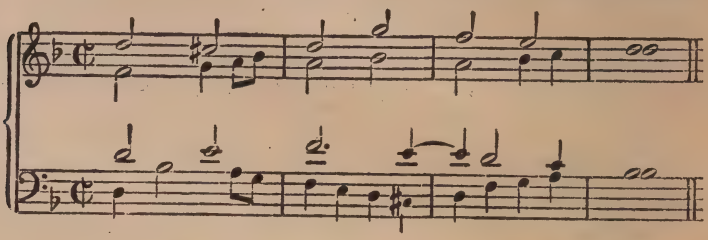
295.



Zu der Ausführung *a* ist zu bemerken, daß die frei anschlagende Quinte *e* im Alt (im 2. Takte) deshalb brauchbar ist, weil der Grundton *a* nachschlägt; übler stellt sich in einigen Umkehrungen die Quinte *h* im 4. Takte. Die Härte des Nonenvorhalts im 3. Takte in einigen Umkehrungen geht schnell vorüber.

Der *Cantus firmus c* in Nr. 294 soll diese Ausführung erhalten:

296.



In dieser letzten Arbeit werden sich bei den gehäuften Vorhalten und durchgehenden Noten manche Härten in den Umkehrungen zeigen, die nicht immer als solche absolut zu verwerfen sind. Ferner wird es, soll nicht die Arbeit äußerst beschränkt sein, ohne zeitweiliges Kreuzen der Stimmen nicht immer abgehen, wodurch freilich momentan die Umkehrung aufgehoben wird. Dies ist immer dann der Fall, wenn die nächsten Stimmen sich über eine Oktave voneinander entfernen, die äußern Stimmen sich unter eine Oktave nähern, oder wenn andre Stimmen über zwei Oktaven auseinander geführt sind. Alle diese kurzen Unterbrechungen der wirklichen Umkehrung machen den Satz nicht unbrauchbar.

Daß diese Arbeiten bei weitem künstlicher sind und größere Beschränkungen auferlegen als jene bereits oben gezeigte Art eines doppelten Kontrapunkts, zu welchem noch freie Stimmen hinzugefügt werden, die nicht zur Umkehrung bestimmt waren, ist unverkennbar. Es würde aber ein großer Irrtum sein, wenn man in dieser Beschränkung ein Hindernis der freien Gedankenentwicklung finden wollte; im Gegenteil wird die fleißige Übung in solchen Aufgaben die Gedankenentwicklung, wie sie jede wertvolle Komposition enthalten soll, wesentlich befördern und sich selbst da nützlich erweisen, wo es auf eine specielle Verwendung eines vierdoppelten Kontrapunkts nicht ankommt. Jeder Fleiß bei aufgelegter Beschränkung wird reichliche Früchte und eine Gewandtheit hervorbringen, die auch bei freier Bewegung einflußreich und fördernd sich zeigen wird.

Zweiter Abschnitt.

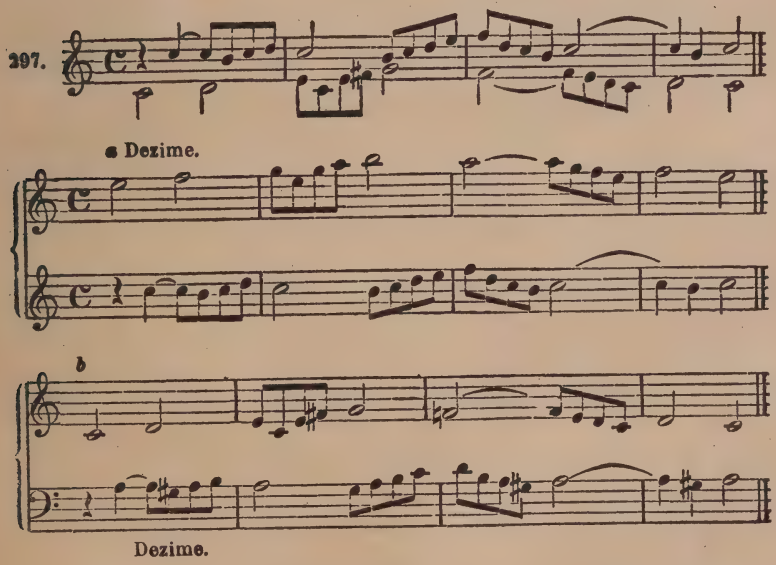
Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime und in der Duodezime.

Achtzehntes Kapitel.

Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime.

Er beruht darin, daß die Versetzung einer Stimme, anfsast wie früher in die Oktave, hier in die Dezime erfolgt und zwar so, daß entweder die Unterstimme eine Dezime höher und über die zweite Stimme, oder die Oberstimme eine Dezime tiefer und unter die andre Stimme versetzt erscheint.

Wenn wir folgenden Satz auf diese Weise anwenden, so entstehen zunächst die zwei Versetzungen *a* und *b*.



Anmerkung. Die teilweise Unvollkommenheit der Akkorde durch leere Intervalle darf hierbei nicht beirren, da bei der praktischen Anwendung in der Regel eine oder die andre freie Stimme hinzutreten kann.

Die erste Beobachtung, die wir bei obigem Satze machen, ist die, daß wir hier durch die Versetzung etwas wesentlich andres erhalten, was bei dem doppelten Kontrapunkt in der Oktave in dieser Art nicht der Fall war. Tritt schon bei *a* teilweise eine veränderte Führung (durch die veränderte Lage der halben Stufen) ein, so erscheint bei *b* sogar die Tonart alteriert. Wird das letztere auch nicht in allen Fällen stattfinden, so wird es doch oft und besonders bei obigem Satze geschehen müssen, wenn etwas Einheitliches und Verständliches herauskommen soll, d. h. mit andern Worten: die Verwandlung des ursprünglichen *g* in *gis* war der bessern melodischen Folge wegen hier zweckmäßig und dadurch erscheint der Satz in *a-moll*.

Nach dieser ersten übersichtlichen Betrachtung gehen wir etwas weiter auf das Technische der Sache ein.

Die Intervalle erscheinen bei der Umkehrung in die Dezime zunächst in folgender Reihe:

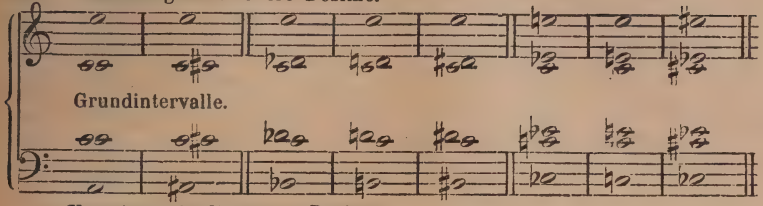
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Aus diesen Reihen geht zunächst hervor:

1. daß, weil die Terz sich in die Oktave, die Sexte in die Quinte, die Dezime in die Prime sich verwandelt, die gerade Bewegung, welche in der Regel durch Terzen- und Sextenfortschreitung ausgeführt wird, anzuschließen ist;
2. daß alle Dissonanzen, die Sekunde, Quarte, Septime, None, in ihren Beziehungen zueinander einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen sind, weil sie ganz andre geworden sind, als die bei der Oktaven-Umkehrung entstehenden Intervalle.

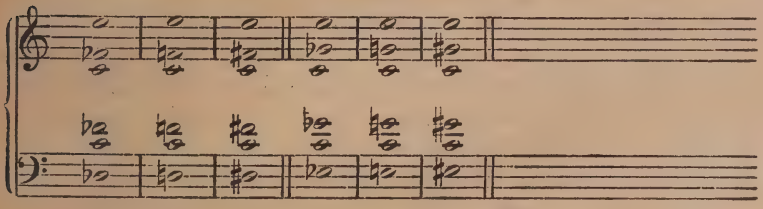
Obige Zahlenreihen geben aber, wie es schon bei dem doppelten Kontrapunkt in der Oktave der Fall war, noch keinen Einblick in die verschiedenen Intervallbildungen, die durch die Umkehrung entstehen können. Wollen wir auch dies untersuchen, so wird sich bald zeigen, daß die Erscheinungen hier nicht so einfach sind, wie bei der Oktave, sondern daß so mannigfaltige, ja ungewöhnliche Bildungen zum Vorschein kommen, die uns keine übersichtliche Unterscheidung gewähren, aus welcher weitere technische Regeln zu abstrahieren sind. Eine kurze Darlegung wird dies beweisen.

298. Versetzung in die obere Dezime.



Grundintervalle.

Versetzung in die untere Dezime.



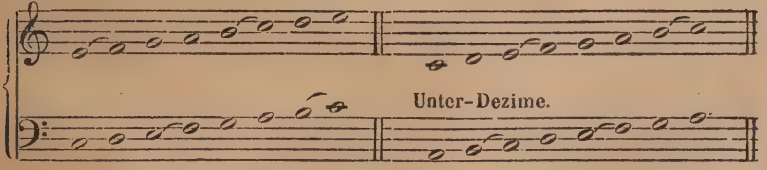
usw.

Es bedarf keiner weitern Fortführung, um so weniger, als sich von der Sexte an alle Erscheinungen, nur im umgekehrten Verhältnisse, wiederholen.

Wollte man nun die Umkehrung so streng nehmen und verwenden, wie sie die obige Tabelle in der Tat gibt, so würde man häufig zu Akkorderscheinungen und zu Zusammenklängen gelangen, die musikalisch undenkbar und praktisch unbrauchbar sind, und selbst als Durchgangs- und Hilfsnoten werden sich viele dieser Intervalle sehr zweifelhaft und untauglich zeigen. Statt dessen wählt man einfach die Dezime, wie sie die Tonart ergibt, ohne die feinern Unterschiede zu berücksichtigen, wobei jedoch noch eine andre Betrachtung der verschiedenen Verhältnisse maßgebend sein wird.

Es ist als bekannt vorauszusetzen, daß auf die Gestaltung einer Melodie die Stellung der diatonischen halben Stufen einen wesentlichen Einfluß übt. Betrachten wir die diatonische Tonleiter in ihrer Versetzung in die Dezime, so ergeben sich folgende Verschiedenheiten in der Stellung der halben Töne:

299. Ober-Dezime.



Unter-Dezime.

Da nun hier, wie aus obigen Reihen hervorgeht, die halben Stufen niemals zusammentreffen, so wird daraus folgen, daß

1. die Stimme, welche einen festen, in sich abgeschlossenen Gesang bringt, z. B. eine Choralmelodie, in der Regel nicht versetzt wird, sondern nur die Nebenstimme, der Kontrapunkt; enthält sie jedoch nur ein kurzes Motiv, einen kleinen Satz, so wird auch dieser unter Umständen in die Dezime versetzt werden können;

2. werden in den Stimmen, welche versetzt werden sollen, bei der Versetzung diejenigen chromatischen Veränderungen eintreten müssen, welche sie der ersten Stellung gleich oder wenigstens annähernd machen.

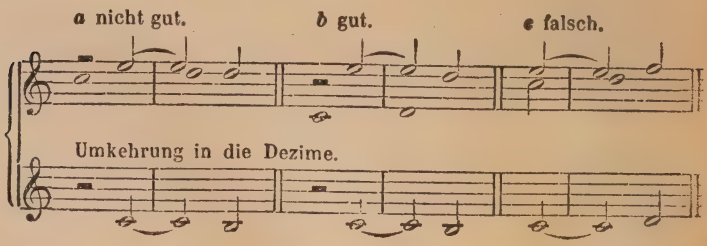
Daher sind in Nr. 297 *b* bei der Versetzung in die Unterdezime einige chromatische Veränderungen angebracht worden, wodurch der Satz in *a-moll* erscheint, während bei *a* dieselben nicht notwendig waren, und die Tonart unverändert bleiben konnte, obwohl sich die Melodie gegen die ursprüngliche anders gestaltet.

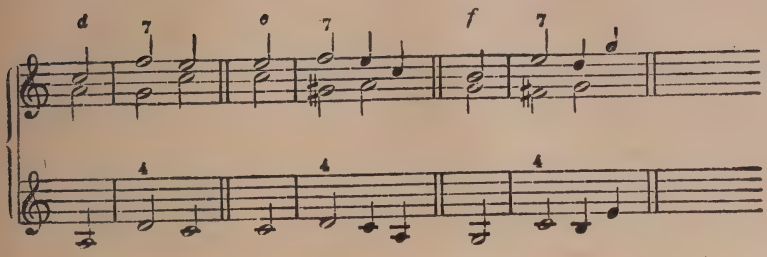
Ehe wir aus allem diesen die Resultate übersichtlich noch einmal zusammenstellen, wollen wir, wie S. 200 bei 2 bereits angedeutet wurde, die Dissonanzen: die Sekunde, Quarte und die ihnen entsprechende None und Septime, einer nähern Prüfung unterziehen.

Daß die Sekunde (ebenso wie die Septime hier nicht sowohl akkordbestimmend — in dem Sinne, wie die Harmonielehre sie in der Regel darstellt — als vielmehr im Charakter des Vorhalts sich darstellen wird, zeigt schon ihre Beziehung zur None, wenn man letzterer noch so sehr die Fähigkeit, einen Akkord zu bilden, zusprechen will. (Siehe Harmonielehre, Kap. 9.) Da aber schon aus der Harmonielehre hervorgeht, daß es einen eigentlichen Sekunden-Vorhalt nicht gibt, dieser sich unter allen Umständen, wenn er in der Oberstimme liegt, als Nonenvorhalt zeigt (selbst wenn zwei Stimmen ganz nahe erscheinen), so folgt auch hieraus:

Der Sekunden-Vorhalt ist nur in der Unterstimme zu verwenden, wenn er aus dem wirklichen Nonen-Vorhalt entsteht, oder diesen zur Folge haben kann.

300.



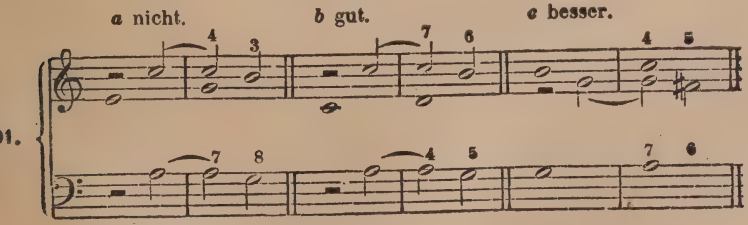


Daß eine Fortschreitung der Sekunde nach oben (in die Terz), die in einfachem, freiem Satz auch wohl vorkommen kann, hier nicht denkbar ist, geht aus dem Beispiel *c* sehr deutlich hervor, dessen Umkehrung Oktavenfolgen hervorbringen würde, die durchaus fehlerhaft sind. Der Nonen-Vorhalt bei *b* ist nur dann gut zu nennen, wenn eine freie Stimme, besonders eine Mittelstimme, hinzukommt.

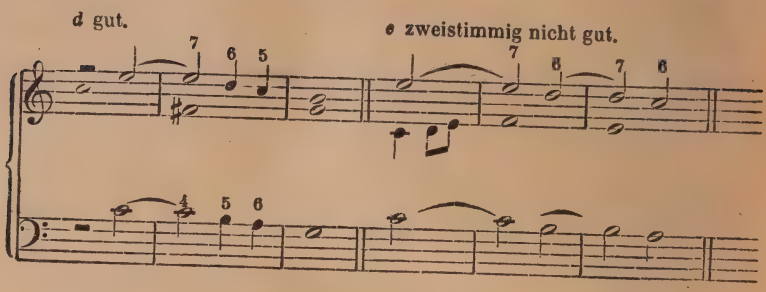
Über die Quarte und die ihr entsprechende Septime ist folgendes zu sagen.

Will man die Septime in ihrer Akkordbedeutung auffassen, so könnte dies nur dann der Fall sein, wenn sie frei als Dominant- oder als verminderte Septime auftritt, in andern Fällen wird sie, da sie nur vorbereitet erscheinen kann, einfach als Vorhalt, ebenso wie die Quarte, gelten. Siehe Nr. 300 *d*, *e*, *f*. Man sieht aus diesen Beispielen, daß die übermäßige Quarte (*e*, *f*), da sie die verminderte, oder kleine Septime der siebenten Stufe zur Folge hat, sich brauchbarer erweist, als die reine Quarte (*d*), welche zweistimmig so nicht zu verwenden wäre, wie an der angeführten Stelle sich zeigt.

Betrachten wir diese beiden Intervalle als Vorhalte, so ist zu bemerken, daß der Quarten-Vorhalt nur in der Unterstimme, der Septimen-Vorhalt aber in der Ober-Stimme stehen kann, wie folgende Beispiele ergeben.



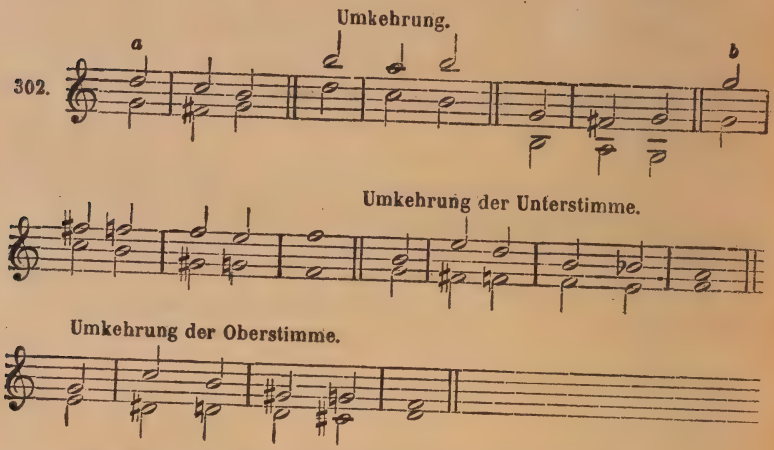
Umkehrung in die Dezime.



Aus diesen Betrachtungen fassen wir die Resultate für die technische Behandlung noch einmal kurz zusammen:

1. Bei der Fortschreitung beider Stimmen ist nur die **Gegenbewegung** zu gebrauchen, in manchen Fällen die **Seitenbewegung.** Die gerade Bewegung ist zu vermeiden.

Anmerkung. Doch lassen sich auch Fortschreitungen finden, in welchen die gerade Bewegung ebensogut zu gebrauchen ist z. B. bei der Folge zweier Quinten, von denen die zweite vermindert ist: Nr. 302, *a*; sodann bei gewissen Fortschreitungen verminderter und übermäßiger Intervalle: Nr. 302, *b*.

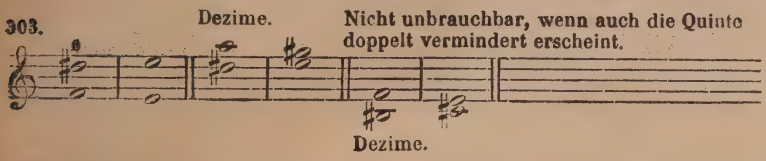


Doch sind derartige Fortschreitungen selten und als Ausnahmen zu betrachten.

2. Der Gebrauch der Konsonanzen, Prime, Terz, Quinte, Sexte, Oktave, Dezime, ist unbeschränkt, weil sie nur in der Gegenbewegung auftreten können; nur muß die Terz, Sexte und Dezime da stehen, wo die Oktave, Quinte und Prime in der Umkehrung nicht zu leer erscheint. Drei- und mehrstimmig ist diese Rücksicht unnötig.

3. Die Dissonanzen erscheinen am besten als Vorhalte, nur die Septime, besonders die verminderte, und die übermäßige Quarte können in einigen Fällen frei erscheinen (s. Nr. 302), ebenso die verminderte Quinte. Auch die übermäßige Sexte ist zu benutzen:

303.



4. Vorhalte sind zu benutzen: der Sekunden-Vorhalt **unterhalb** oder, was dasselbe, wenn er aus dem wirklichen Nonen-Vorhalt entsteht, s. Nr. 300, *b*. Der Quarten-Vorhalt unterhalb, der Septimen-Vorhalt oberhalb, s. Nr. 301 *b*, *c*, *d*.

5. Die **Art** der Versetzung (Umkehrung) richtet sich sowohl nach der Entfernung der beiden ursprünglichen Stimmen, als auch nach dem Umfang der benutzten Stimmen.

Ist im Satze die Dezime nicht überschritten, so kann eine der Stimmen in die Dezime versetzt werden, während die andre bleibt; ist die Stimmenlage ungünstig, so kann statt der Dezime die Terz gewählt werden, während die zweite eine Oktave versetzt wird. So ist in Nr. 302 *b* bei der Umkehrung der Unterstimme die Terz gewählt und die Oberstimme eine Oktave tiefer gesetzt; bei der Umkehrung der Oberstimme diese einfach in die Dezime versetzt, während die andre bleibt.

Nach diesen vorläufigen Untersuchungen gehen wir zur Bildung kleiner Sätze.

Die Methode der Arbeit.

Wollte man mit Berücksichtigung aller obigen Bemerkungen über einzelne Intervalle einen Kontrapunkt, der sich zur Versetzung in die Dezime eignet, einfach zu einem gegebenen *Cantus firmus* schreiben, so würde die Arbeit vor lauter Bedenklichkeiten und Vorsicht nur schwer und langsam ausgeführt werden können. Statt dessen gibt es einen einfacheren und übersichtlichen Weg, zum Ziele zu gelangen, der sich auf eine besondere Eigentümlichkeit der ganzen Art stützt.

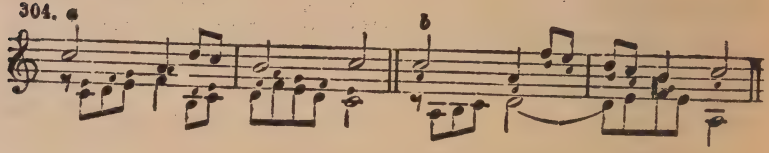
Bei Betrachtung der bisherigen Beispiele kann es nicht entgehen, daß ein so gebildeter Satz sowohl in seinen einzelnen

Stellungen als auch in Verbindung mit der Versetzung **gleichzeitig** ausgeführt werden kann, wodurch derselbe von selbst dreistimmig wird; und nicht allein dies, sondern, daß der Satz vermittelst des doppelten Kontrapunkts der Oktave in die mannigfaltigste Stellung kommen kann. Hierüber werden wir später noch ausführlich sprechen.

Diese Eigentümlichkeit, die sich bei keinem andern doppelten Kontrapunkte findet, wird uns bei Entwerfung des Kontrapunkts zu Hilfe kommen. **Wir denken oder notieren uns bei der Bildung des Kontrapunkts in einer Unterstimme die Oberterz, in einer Oberstimme die Unterterz hinzu.** Ist nun zugleich keine wesentliche Regel des Kontrapunkts **der Oktave** verletzt, so wird die hinzugefügte oder -gedachte Terz eine Oktave höher versetzt, als richtig gebildete Stimme und in der Dezime der ersten erscheinen, wie sie denn entweder allein oder in Verbindung mit der ersten verwendet werden kann. An einem Beispiel soll dies klar werden.

Zu dem Kontrapunkt des Satzes 304 *a* denken wir uns bei dem Entwurf desselben (in der Unterstimme) die Oberterz, wie sie sich dort notiert findet; ebenso zu der Oberstimme des Satzes *b* eine Unterterz in gleicher Weise bezeichnet.

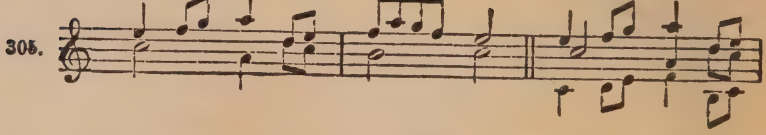
304. *a* *b*



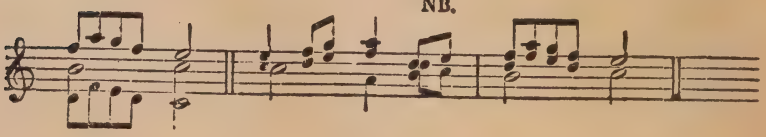
Hierdurch wird nun alles erfüllt sein, was zum doppelten Kontrapunkt der Dezime für dieses Sätzchen etwa nötig wäre und es kann die Anwendung entweder einfach oder doppelt in verschiedener Weise erfolgen, z. B.:

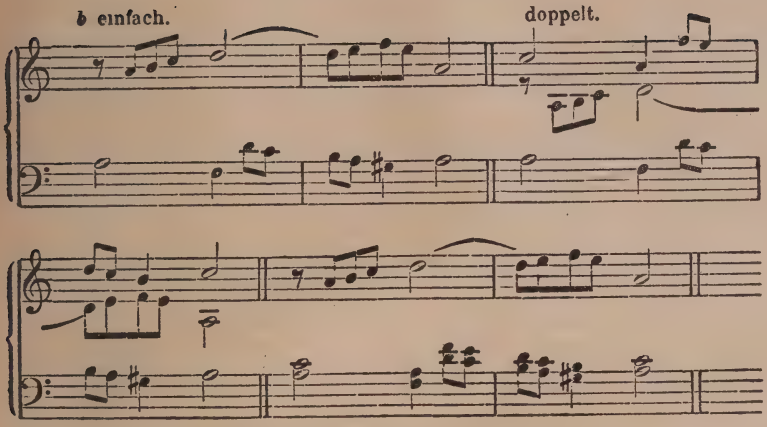
a einfach. doppelt.

305.



NB.



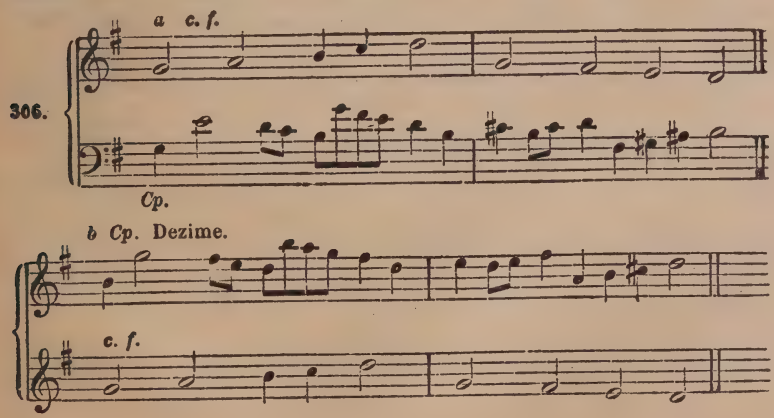


Alle diese Versetzungen, die noch vermehrt werden können, geschehen zugleich vermittelst des doppelten Kontrapunkts der Oktave. Daher kommt es auch, daß die Stimmen bei NB. sich kreuzen, weil die Entfernung im ursprünglichen Satze Nr. 304 a über eine Oktave hinausgeht. Ein Übelstand entsteht dadurch nicht, doch läßt sich die Stelle leicht ändern: man darf nur die untere Stimme eine Oktave tiefer setzen.

Zur Übung in diesen Formen können Choräle sehr gut benutzt werden, wobei diese in der Regel freilich nicht in die Dezime versetzt werden können, weil ihre Melodie-Gestaltung, wie früher schon erwähnt wurde, sich meistens so verändern würde, daß ihr Charakter verloren gehen würde; statt dessen ist der Kontrapunkt zur Versetzung zu verwenden. Wir zeigen das an einer Strophe.

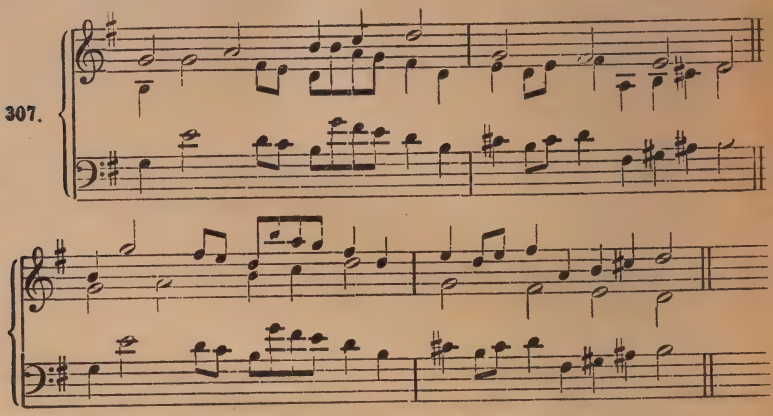
Folgender Kontrapunkt zu der Choralzeile *a*, der zugleich mit seiner Oberterz gedacht ist, gibt die Umkehrung in die Dezime bei *b*

306.



Da man nun, wie wir bereits wissen, beide Sätze zusammen gebrauchen kann, so ergibt sich ein dreistimmiger Satz in folgenden und ähnlichen Stellungen.

307.

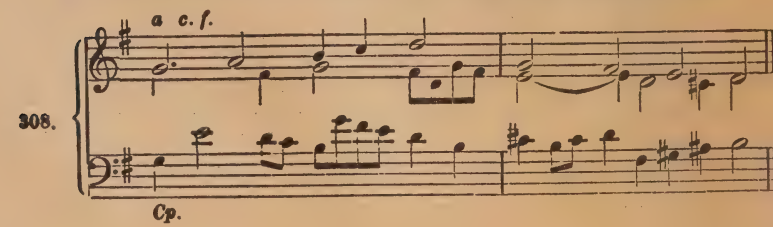


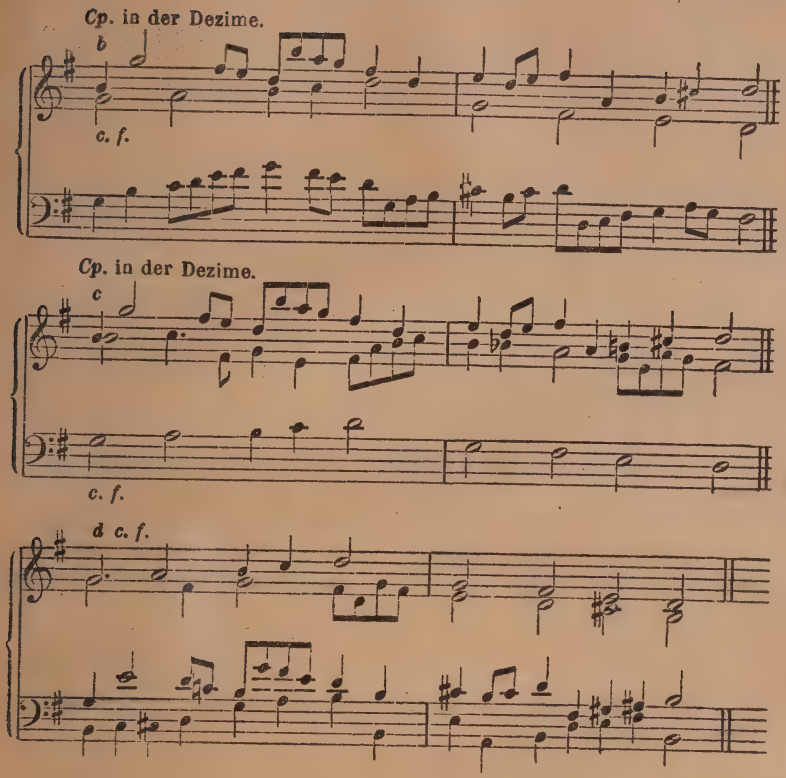
Wie man die Anwendung dieses Kontrapunkts nur selten zweistimmig findet, so ist auch die oben gezeigte doppelte Verwendung, wodurch der Satz dreistimmig wird, nicht so häufig zu finden, sondern meistens nur an solchen Stellen, wo es sich um eine Steigerung, ein Zusammenfassen bisher einfach benutzter Elemente handelt, welches sich bis zum vierstimmigen Satz entwickeln kann, wie wir später sehen werden. Diese durch die leichtfaßliche Terzenführung erreichte Klarheit und Durchsichtigkeit würde bei häufiger Verwendung in einem längern Satze eine Monotonie erzeugen, die natürlich zu vermeiden ist. Statt dieser besondern Verwendung setzt man freie Stimmen hinzu, die geeignet sind, dem Satze ein neues Interesse abzugewinnen.

Wie solche freie Stimmen, die also nicht zur Versetzung bestimmt sind, gebildet werden können, zeigen wir an einigen Beispielen.

a. Eine freie Mittelstimme zum ursprünglichen Satz.
b. Eine Unterstimme zum versetzten Satz.
c. Eine Mittelstimme zu demselben.
d. Zwei freie Stimmen zum ursprünglichen Satz.

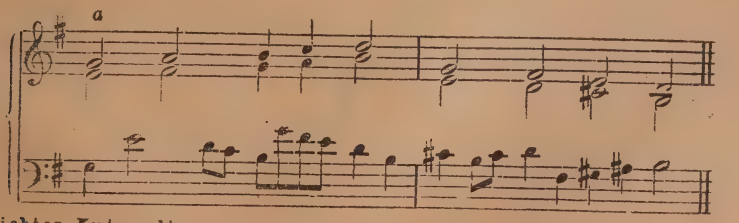
308.

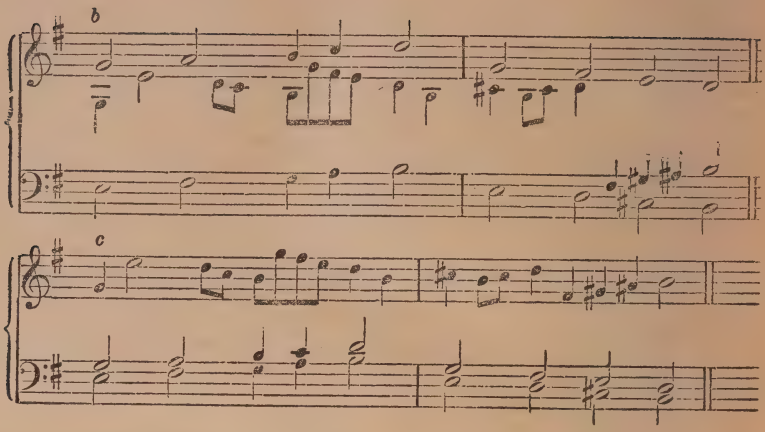




Es ist oben gesagt worden, daß man den Choral nicht leicht in die Dezime versetzen kann, ohne der Melodie Eintrag zu tun, doch wird sich für manche Strophe wohl die Möglichkeit ergeben. So wird unsre obige Zeile recht gut in *e moll* gelten können, wenn man den 2. Takt gut bildet. Sobald man aber eine doppelte Anwendung beabsichtigt, wird die Versetzung unbedenklich, weil der Choral zugleich in seiner ursprünglichen Geltung bleibt. Daß diese Anwendung bei obigem Kontrapunkt geschehen kann, soll hier noch gezeigt werden.

309.



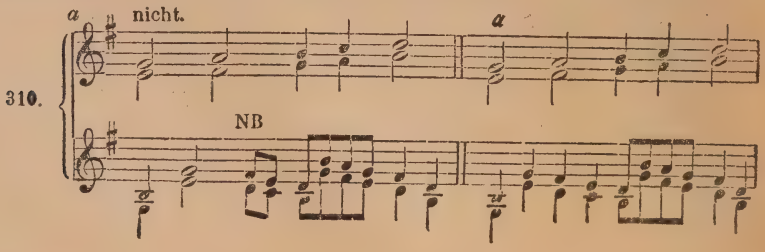


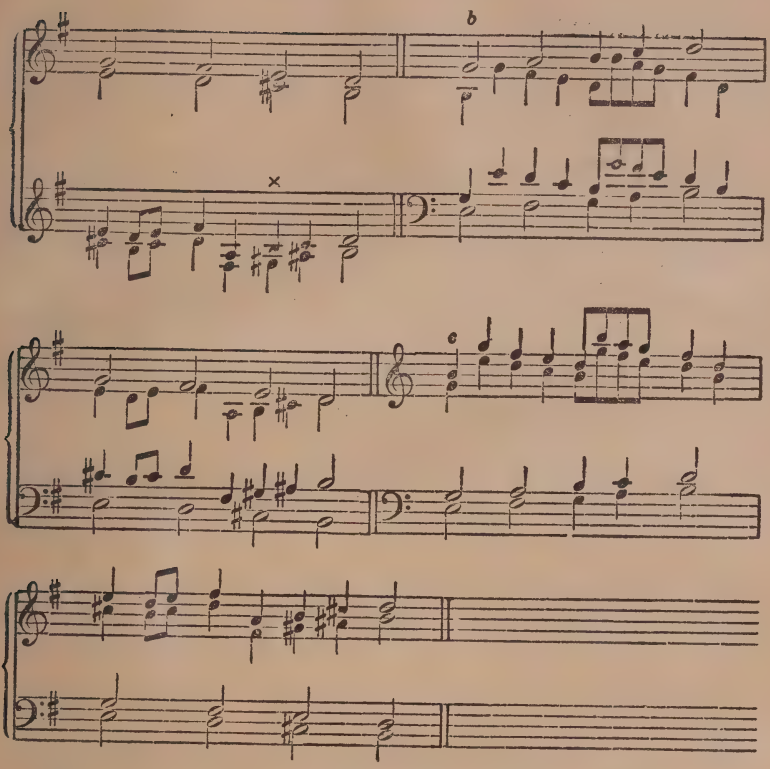
Aus diesen Beispielen wird das Verfahren klar sein. Besonders wird daraus hervorgehen, daß die Bildung der Dezime oder, was dasselbe ist, die Hinzufügung der Terz durchaus nicht mechanisch nach obiger Umkehrungstabelle erfolgen kann, sondern sich einzig und allein nach den Verhältnissen einer Melodie in bezug auf ihre Tonart sowohl, als in bezug auf notwendige oder mögliche Modulationen richten wird.

Noch bleibt uns übrig, einen Blick auf den vierstimmigen Satz zu richten, der aus der gleichzeitigen Anwendung beider Versetzungen entsteht.

Soll der Satz zugleich für diesen Zweck eingerichtet werden, so müssen außer der schon erwähnten zu beobachtenden Gegen- und Seitenbewegung, die Vorhaltsbindungen vermieden werden; nur die vorbereitete Septime kann auch wohl ihre Stellung dabei finden. So wird bei unsrer Choralzeile der Vorhalt am Anfang wegfallen müssen, wie Beispiel 310 bei NB. zeigt.

Ferner werden die Stimmen in einer günstigen weiten Lage stehen müssen, wenn sich dieselben nicht, wie in unserm Satze, zu sehr kreuzen sollen. Doch sind auch in diesem Falle die Versetzungen vermittelst des doppelten Kontrapunkts der Oktave oft gut anwendbar. Wir zeigen dies in unserm Satze.





Bei *a* und den übrigen Versetzungen ist zu Anfang der früher benutzte Vorhalt weggefallen und der Satz dadurch vierstimmig brauchbar. Die gedrängte Lage bringt hier notwendig vielfaches Kreuzen der Stimmen hervor, was aber weder als Fehler gilt, noch überhaupt in allen Fällen von übler Wirkung ist, wenn es nur der Satz- und Stimmenlage angemessen erscheint, was man allerdings von obigem Satze nicht sagen kann. Hart erscheint im 2. Takt (bei *a*) die Wechselnote *h* in der dritten Stimme, sie ist jedoch schnell vorübergehend und bei den übrigen Versetzungen durch die Oktavlage bedeutend gemildert.

Bei den Versetzungen *b* und *c* ist die Lage der Stimmen besser und dadurch der Satz freier und klarer.

Über die Bildung der Kadenzen.

Es gilt auch hier, was über die Kadenzen im doppelten Kontrapunkt der Oktave gesagt wurde, nämlich, daß die Anwendung des letzteren nur selten eine Bildung derselben veranlaßt, weil sie in

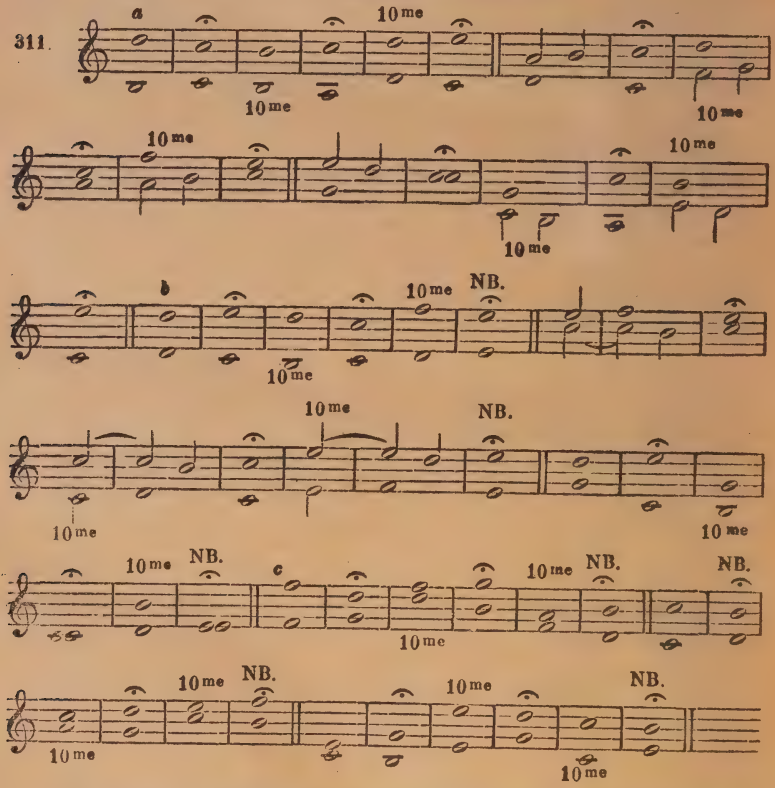
der Regel nicht bis zum Schluß durchgeführt ist. Bei der Bearbeitung von Chorälen in obiger Weise ist es jedoch anders, weil jede Zeile ihre besondere Kadenz fordert. Es soll daher über dieselben etwas gesagt werden.

Die vollkommene ganze Kadenz wird im doppelten Kontrapunkt der Dezime entweder eine unvollkommene Kadenz zur Folge haben oder eine Trugkadenz (die aber auch als Modulation erscheinen kann, wie in obiger Choralzeile), je nachdem eine der beiden Stimmen versetzt wird. Siehe Nr. 311 *a*.

Die unvollkommene ganze Kadenz verwandelt sich in der Regel in eine vollkommene, Nr. 311 *b*; in einigen Versetzungen jedoch nur unvollkommen. Siehe bei NB.

Die halbe Kadenz bildet meistens wieder eine halbe, nur wird sie mehrstimmig erscheinen müssen. Nr. 311 *c*.

311.



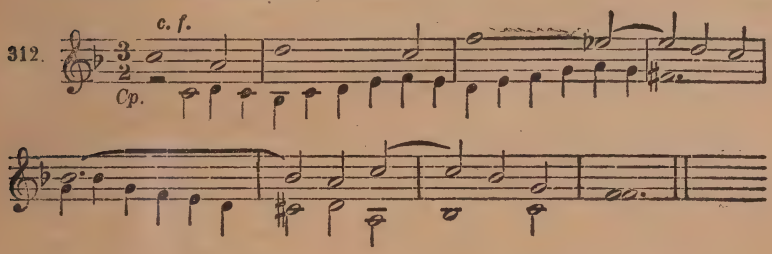
In obigen Umkehrungen ist statt der Dezime oft die Terz gewählt, um sie in gedrängter Lage erscheinen zu lassen, was hier gar keinen Unterschied macht.

Obwohl diese Kadenzen hier nur zweistimmig angegeben sind, so werden dieselben doch meistens mehrstimmig gebraucht, wobei die hinzugefügten Stimmen natürlich keiner Versetzung bedürfen; bei vielen derselben ist eine dritte Stimme sogar notwendig, wenn Bestimmtheit erreicht werden soll. Dies ist besonders der Fall bei jenen, die mit NB. bezeichnet sind, die so gar nicht, sondern nur mit einer oder zwei Stimmen begleitet gebraucht werden können, wenn sie verständlich sein sollen.

Zur weitern Übung in diesem Kontrapunkt können auch freie Aufgaben dienen, wie sie früher als dritte Art in freier und metrisch-verschiedener Bildung benutzt wurden.

Es soll ein Beispiel hier stehen:

312.



Man kann die Umbildungen auf folgende Weise versuchen:

1. Zum *Cantus firmus* den Kontrapunkt in der Dezime.
2. Zum Kontrapunkt, eine Oktave höher versetzt, den *Cantus firmus* in der Unterdezime.
3. Zum *Cantus firmus* den ursprünglichen Kontrapunkt mit dem der Dezime zugleich.
4. Zum *Cantus firmus* den Kontrapunkt mit dem der Dezime eine Oktave tiefer versetzt, also in Terzen.
5. Zum Kontrapunkt den *Cantus firmus* mit der Unterdezime zu gleicher Zeit.
6. Dasselbe in Terzen, statt in Dezimen.
7. Vierstimmig in ursprünglicher Stellung des *Cantus firmus* und des Kontrapunkts mit Unter- und Oberterz zugleich.
8. Dasselbe vermittelst des doppelten Kontrapunkts der Oktave in vielfachen Stellungen.

Aus allen diesen Umbildungen, die sich mehr oder weniger günstig zeigen werden, wie aus allen frühern Beispielen wird hervorgehen, daß Terzenfortschreitungen, und die ihnen gleichzustellenden Dezimen- und Sextenfortschreitungen das eigentliche Element dieser Art des Kontrapunkts bilden, obwohl gerade Terzen- und Sextenfortschreitungen bei der Entwerfung des Kontrapunkts selbst ganz zu vermeiden sind.

Es dürfte wohl nötig sein, Anfänger, welche das Wesen der ganzen Art noch nicht völlig durchdrungen haben, auf diese Unterscheidung aufmerksam zu machen. Alle Terzenfortschreitungen dürfen nicht im Kontrapunkt und dem *Cantus firmus* selbst enthalten sein; sie entstehen erst durch die gleichzeitige Verwendung der ursprünglichen Bildung mit der Versetzung in die Dezime oder Terz.

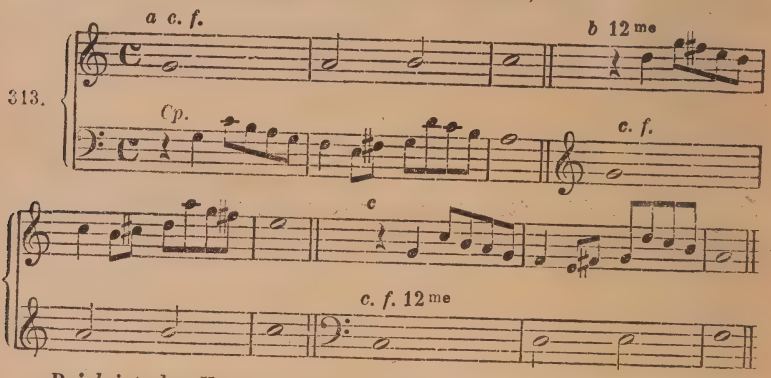
Fünfzehntes Kapitel.

Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime.

Wir kommen nun zu einer Art des doppelten Kontrapunkts, dessen Übung, obwohl er weniger angewandt wird, zur vollkommenen Ausbildung in der musikalischen Theorie unerläßlich ist, und welcher einen tiefen Einblick in das Wesen musikalischer Gestaltung sowohl behufs eigner Schöpfungen, wie zum Verständnis mancher Tonstücke gewährt.

Man kann nämlich einen zweistimmigen, unter gewissen Beschränkungen entworfenen Satz auch so verwenden, daß man die Unterstimme eine Duodezime höher, über die zweite, die Oberstimme sodann tiefer, unter die andre versetzt; z. B.:

313.



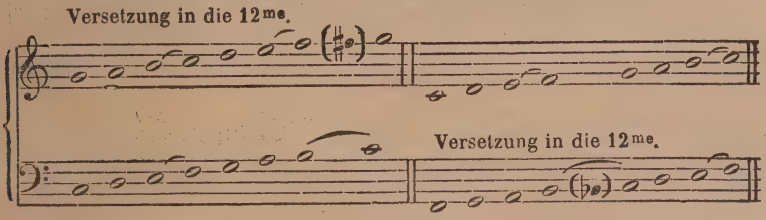
Bei *b* ist der Kontrapunkt eine Duodezime höher versetzt, bei *c* der *Cantus firmus* eine Duodezime tiefer, und der Kontrapunkt eine Oktave höher.

Dieses kleine Beispiel aber zeigt bei *b* schon deutlich, welche gegensätzliche Wirkung eine solche Versetzung zum Teil hervorbringen wird. Während die Versetzung bei *c* immer noch die Tonart *C dur* festhält, erfordert die bei *b* ein vollständiges Übergehen nach *G dur*. Diese völlige Umwandlung der Tonart, während einer der beiden Faktoren, der *Cantus firmus* oder der Kontrapunkt, im ursprünglichen Bereich bleibt, ist das eigentlich Charakteristische dieser Art.

Ehe wir auf die gegenseitigen Intervall-Verhältnisse, die bei dieser Art der Umkehrung entstehen, näher eingehen, sei noch mit Rückblick auf die übrigen doppelten Kontrapunkte folgendes bemerkt.

Wie wir gesehen haben, ist die Dezime der Terz gleichzustellen; auf gleiche Weise kann ebenso die Duodezime durch die Quinte ausgedrückt werden. Stellen wir nun die Oktave im doppelten Kontrapunkt — wenn auch nicht in der Tat, doch dem Sinne nach — der Prime gleich, so erhalten wir in diesen drei Kontrapunktsarten die verschiedenen Versetzungen in die Bestandteile des Dreiklangs: Oktave, Terz, Quinte ausgedrückt. Hieraus folgt, daß der Kontrapunkt der Oktave das Einheitliche, abgesehen von gewissen Intervall-Verschiedenheiten, der der Duodezime das Gegensätzliche, insofern er nicht selten ein völliges Versetzen in die Quinttonart veranlaßt, der Kontrapunkt der Dezime aber das Vermittelnde ausdrückt, da er allein im stande ist, den ursprünglichen Satz mit seiner Versetzung zu gleicher Zeit zu bringen. In welcher engen Verbindung aber diese drei Arten des doppelten Kontrapunkts miteinander stehen, haben wir bereits bei dem Kontrapunkt der Dezime kennen gelernt, dessen Anwendung zugleich den der Oktave zuläßt. Dasselbe ist auch bei dem der Duodezime der Fall, wie sich in der Folge zeigen wird.

Betrachten wir zunächst das Technische. Die Tonleiter zeigt sich in der Versetzung durchaus nicht so verschieden in bezug auf die halben Stufen, als es bei der Versetzung in die Dezime der Fall ist. Eine Vergleichung gibt diesen geringen Unterschied:



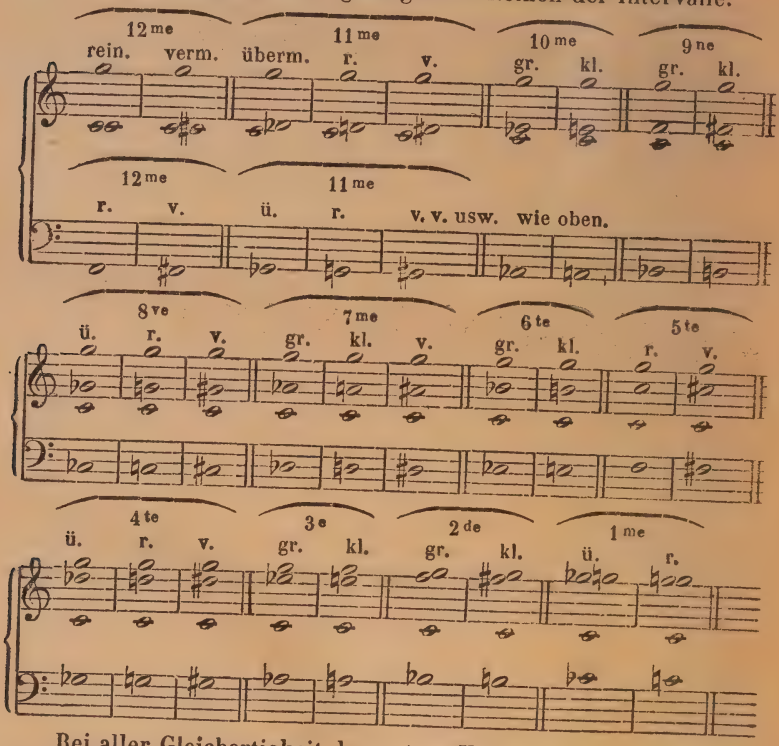
Es würde also, um eine Melodie der ursprünglichen gleich zu bilden, nur eine geringe Veränderung (in der Oberstimme hier durch das angedeutete *fis*, in der Unterstimme durch *b*) nötig sein. Hieraus schon geht hervor, daß bei den Versetzungen die Tonarten völlig verschieden sein können.

Nur muß zugleich bemerkt werden, daß nicht überall eine solche Verwandlung der Tonart zweckmäßig ist, wie z. B. in Nr. 313 *b* die Verwandlung des *fis* ebensowenig geboten als vorzüglich zu nennen ist, und in gleicher Weise bei 313 *c* die Verwandlung des *h* in *b* diese Stelle entschiedener machen würde, wenn nicht hier der ursprüngliche (nicht versetzte) Satz beibehalten werden müßte.

Gehen wir auf die Intervalle näher ein, so geben zunächst diese Zahlenreihen eine allgemeine Übersicht.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Aus dieser Reihenfolge ergibt sich zunächst, daß die Terz (Dezime) dasjenige Intervall sein wird, auf welchem die gleichzeitige Fortschreitung hauptsächlich beruhen wird; daß die Sexte einer besondern Einführung und Fortschreitung bedarf, weil sie die Septime zur Folge hat; daß aber die übrigen Intervalle teils konsonierend (Prime, Duodezime; Quinte, Oktave) ihren bekannten Fortschreitungsregeln unterworfen sind, teils dissonierend (Sekunde, Undezime; Quarte, None) sich nach den Gesetzen der Dissonanzen und Vorhalte richten müssen.

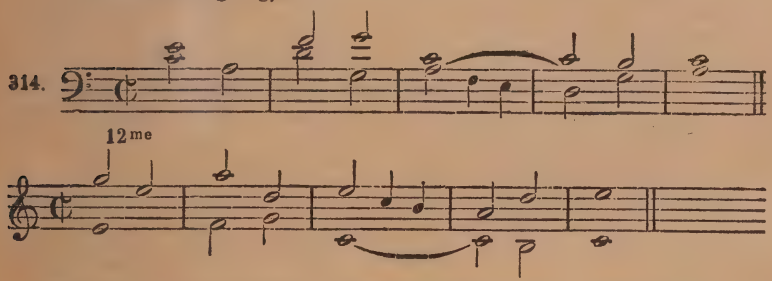
Verfolgen wir die Intervalle bis in ihre kleinsten Unterschiede, so erhalten wir auch hier die große Verschiedenheit nicht, wie sie bei der Dezime zum Vorschein kam. Es entstehen nämlich durch die zwei Versetzungen zwei ganz gleiche Reihen der Intervalle.

Bei aller Gleichartigkeit der untern Versetzung mit der obern wird man aber hier ebensowenig wie beim doppelten Kontrapunkt

der Dezime, bei der Anwendung rein mechanisch verfahren dürfen, wenn etwas Musikalisch-Verständliches hervorkommen soll, es muß im Gegenteil bei der Versetzung diejenige Wahl der Art der Intervalle getroffen werden, welche die Einheit der Tonart fordert und ohne welche jedes Verständnis unmöglich wäre. Nach diesem Grundsatze wird auch die oben berührte Verschiedenheit der einfachen (diatonischen) Tonleiter zu beurteilen und zu verwenden sein.

Bei alledem lassen sich über einzelne Intervalle besondere Regeln ihrer Behandlung geben, die wir in folgendem zusammenfassen:

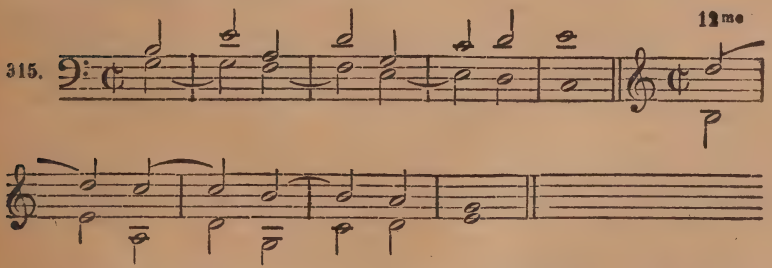
1. Die Terz und Dezime kann überall frei und entgegengesetzt dem doppelten Kontrapunkt der Dezime in parallelen Fortschreitungen erscheinen.
2. Die Quinte und Oktave, als gegenseitig aus der Umkehrung entstehend, können natürlich nur einfach, nicht parallel erscheinen. Ihr Auftritt erfolgt am besten in der Gegen- und Seitenbewegung, z. B.:

314.



3. Die Sexte ist, weil sie sich in die Septime verwandelt, vorsichtig zu gebrauchen; am besten ist sie zu verwenden, wenn ihre untere Note vorbereitet ist und stufenweise abwärts fortschreitet.

315.

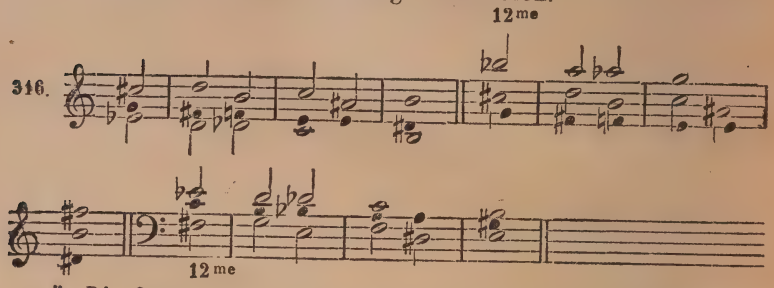


Nur die große Sexte, die sich in der Regel in die kleine Septime verwandelt, kann zuweilen frei eintreten, besonders wenn die Dominantseptime durch die Versetzung entsteht.

Daß die Sexte auch im Durchgang abwärts gehen kann, zeigt der 3. Takt des obigen Beispiels Nr. 314. Sie wird dann ebenso die durchgehende Septime zur Folge haben.

4. Die übermäßige Sexte hat bei der Evolution die verminderte Septime zur Folge. Beide Intervalle sind frei zu brauchen und nach der Regel aufzulösen.

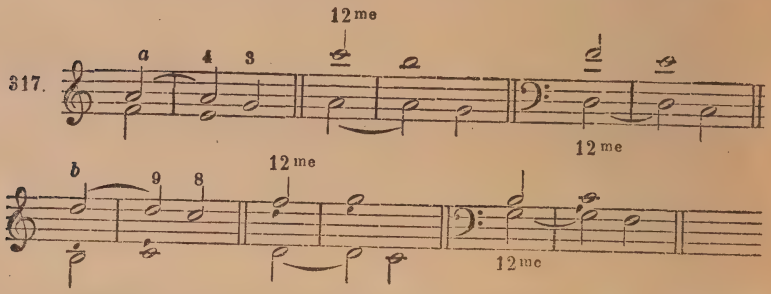
316.



5. Die Quarte als Vorhalt der Oberstimme ist gut zu benutzen. Sie wird die None in der Umkehrung bringen, die aber hier die Bedeutung der Sekunde (um eine Oktave versetzt) hat. Nr. 317 *a*.

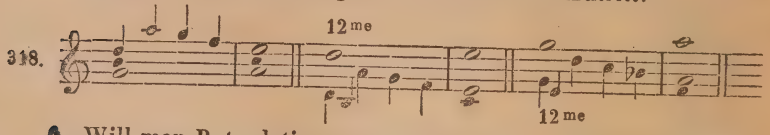
Der wirkliche Nonen-Vorhalt (in der Oberstimme) ist, weil er bei der Evolution die Quarte in die Quinte führt, weniger verwendbar und nur in Begleitung einer dritten Stimme verständlich. Nr. 317 *b*.

317.



Gewisse Figuren, in welchen man die None auch wohl frei benutzt, können hier zuweilen gut verwendet werden, besonders, wenn eine begleitende Stimme hinzutritt.

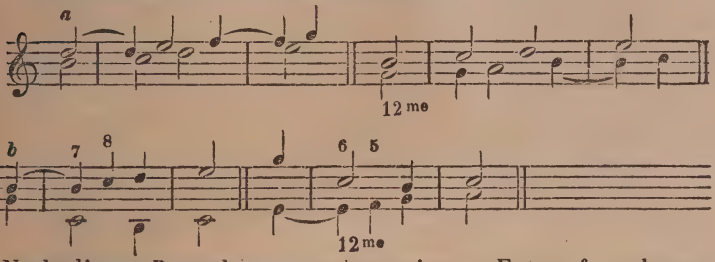
318.



6. Will man Retardationen von unten nach oben gelten lassen, so kann man besonders solche gebrauchen, die sich auf die Terzenfortschreitung gründen. Nr. 319 *a*. Die Retardation

der Septime dieser Art ist nur dann zweckmäßig, wenn sie beim Leitton oder der halben Stufe erfolgt; die Versetzung in die Duodezime hat hier kein Bedenken. S. *b*.

319.



Nach diesen Bemerkungen gehen wir zur Entwerfung kurzer Sätze über, da in der Praxis wohl nur selten Gelegenheit geboten ist, ganze Tonstücke oder größere Sätze auf diese Weise zu gestalten, und da, wo das eigentliche Feld aller dieser Bildungen ist, in der Fuge, wird es sich immer nur um die gelegentliche Anwendung des Themas mit dem Gegenthema oder Gegensatz handeln.

Die Basis aller Intervallfortschreitung im doppelten Kontrapunkt der Duodezime ist die Terzenfortschreitung.

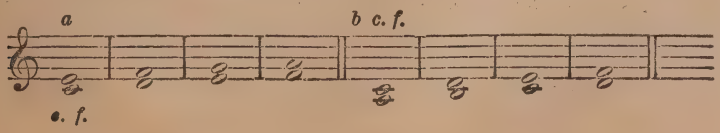
Da die Sexte, weil sie die Septime zur Folge hat, nur unter besondern Bedingungen, die Quinte und Oktave nur vereinzelt vorkommen können, die übrigen Intervalle sich nach den Gesetzen des Vorhalts oder des Durchgangs an die Hauptintervalle anschließen, so wird die Terz dasjenige Intervall bleiben, auf welchem die Fortschreitung hauptsächlich beruht.

So einfach und leicht nun die Entwerfung eines solchen Satzes durch die Beobachtung obigen Grundsatzes scheinen dürfte, so beschränkt wird wiederum dadurch die freie Bewegung der Stimmen, ebenso wie die Gefahr nahe liegt, durch eine gleichbleibende Terzenfortschreitung den Satz an sich zu einfach und monoton zu gestalten.

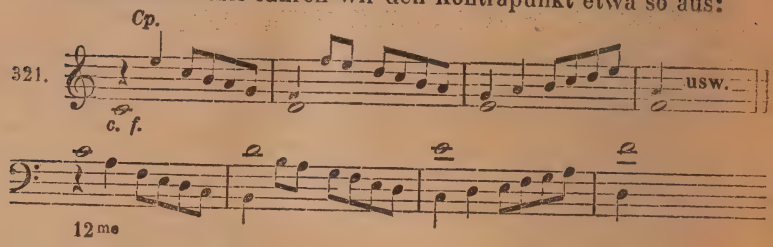
Das letztere läßt sich zwar durch Zwischenbewegungen in der Führung einer Stimme vielfach vermeiden, schließt aber immer den Wunsch nicht aus, auch andre Intervallstellungen zu verwenden, die aber nur unter günstigen Verhältnissen möglich sind.

Ein Beispiel soll dies noch näher zeigen.

Zu dem in der Tonleiter fortschreitenden *Cantus firmus* setzen wir eine Oberterz *a*, und eine Unterterz *b*.

320.

Auf dieser Basis führen wir den Kontrapunkt etwa so aus:

321.

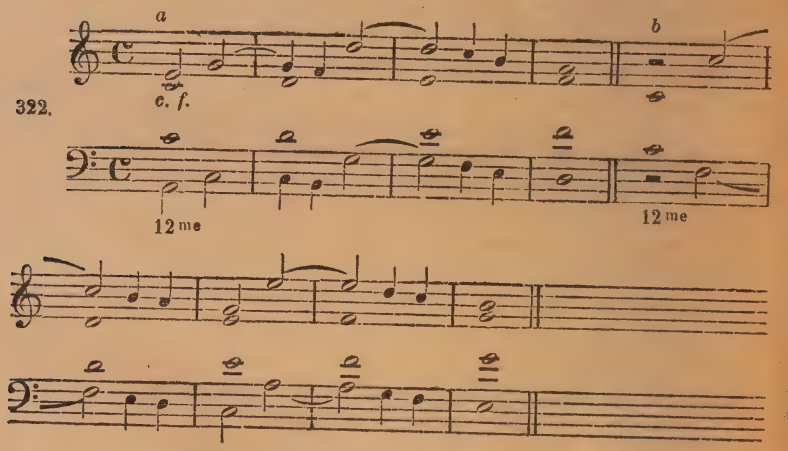


Die in diesem Satz vorkommende Sexte ist nur im Durchgang gebraucht; daher mußte der dritte Takt (wollte man ihn nicht wie den zweiten als Sequenz bilden) eine rhythmische Veränderung erhalten, weil nach der Bildung des 2. Taktes die Sexte auf guten Taktteil gekommen wäre, was bei der Versetzung keine gute Bildung gäbe.

Wollte man auf diese Weise fortfahren, so würde weder viel Abwechslung harmonischer Gestaltung gewonnen werden, noch würde die Kunst überhaupt sehr groß zu nennen sein.

Hier gilt es nun auch andre Intervallfortschreitungen aufzusuchen und zu verwenden, ohne die günstigen Terzenfortschreitungen zu vermeiden. Dies kann auf folgende und ähnliche Weise geschehen·

322.

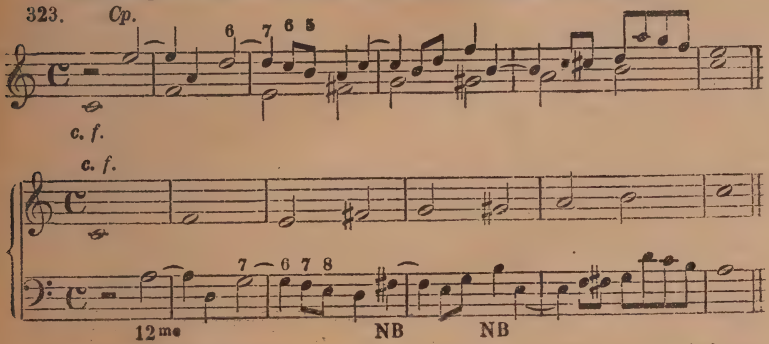


In diesen Kontrapunkten tritt an die Stelle der Terz teilweise die Oktave (Quinte), wodurch hier Septimen-Vorhalte gewonnen werden, deren Auflösung in die Sexte wieder nur dadurch möglich ist, daß diese sogleich abwärts fortschreiten kann. Die durch die Oktaven und Quinten oft entstehende Leere der Harmonie kann leicht durch eine freie dritte Stimme aufgehoben werden.

Bei eignen Versuchen wird man bald erkennen, wie beschränkt die Wahl der Intervalle beim Akkordwechsel ist, und daß sie, da die Sexte nur unter besondern Bedingungen zu wählen ist, nur die Terz hauptsächlich, so wie Quinte und Oktave zuläßt, die aber auch durch Vorhalte eingeführt werden können.

Ein Beispiel andrer Art soll dies noch näher bringen.

323. *Cp.*

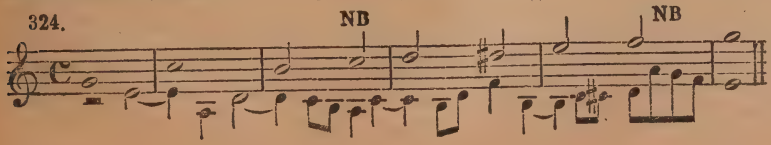


Die Sexte im 2. Takte war nur möglich, weil die untere Stimme stufenweise abwärts geht, wodurch die Septime in der Umkehrung ebenfalls regelmäßig fortschreitet. Der folgende Septimen-Vorhalt mit nachfolgender Sexte und Quinte ist aus den obigen Beispielen schon bekannt.

Die Umkehrung des vorstehenden Satzes in die Duodezime zeigt im 3. und 4. Takte, bei NB, sehr deutlich, wie an manchen Stellen diese nicht sowohl nach dem oben angegebenen Schema ausgeführt werden kann, sondern sich nach dem *Cantus firmus* und dessen Modulation zu richten hat; das *fis* im 3. Takte (abgesehen davon, daß es überhaupt nicht vorzüglich zu nennen ist) entspricht dem Original-*C* ebensowenig, wie im 4. Takte das *h* dem obigen *f*. Im ersten Falle würde *f* der entsprechende Ton sein, was zu dem *fis* des *Cantus firmus* nicht denkbar ist, im 2. aber *b* anstatt *h*, was ein hier nicht zu verwendendes Intervall, die übermäßige Sexte, ergeben würde.

Derartige Veränderungen werden aber nur in der versetzten Stimme vorgenommen und eine Veränderung des *Cantus firmus*, oder der unversetzten Stimme ist nicht zulässig. So würde man aber, wenn man in obigem Satze den Kontrapunkt unverändert ließ und den *Cantus firmus* versetzen wollte, in diesem folgende Änderung vornehmen müssen.

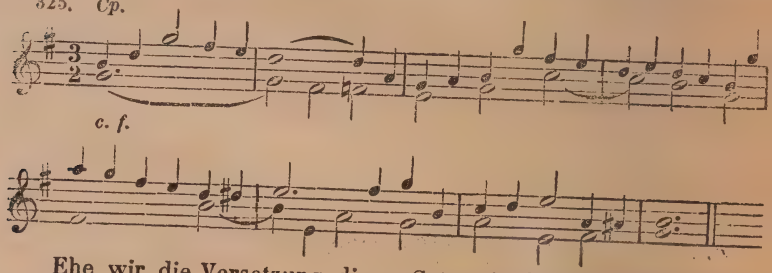
324.



Hier ist der Kontrapunkt unverändert geblieben, nur eine Oktave tiefer versetzt, der *Cantus firmus* dafür statt in die Duodezime in die Quinte verlegt. Dadurch wird aber die Erhöhung im dritten Takte wegfallen müssen, und statt *cis* wird *c* zu nehmen sein, ebenso wie im 5. Takte *f* statt *fis* gebraucht werden kann.

Um die Eigentümlichkeiten dieses Kontrapunkts noch weiter darzustellen, soll noch eine andre Art eines *Cantus firmus* zur Bearbeitung gewählt werden. Aus unsern frühern Aufgaben nehmen wir ein Beispiel ausgeführter Art und setzen gleich den Kontrapunkt hinzu:

325. *Cp.*



Ehe wir die Versetzung dieses Satzes in die Duodezime hinzufügen, untersuchen wir die Arbeit in bezug auf Intervalle und deren Fortschreitung, um im voraus beurteilen zu lernen, was in gewissen Fällen bei der Versetzung zu erwarten ist.

Von dieser Untersuchung schließen wir Terzen aus, da, wie bekannt, deren Gebrauch unbedenklich ist, ebenso die Oktaven und reinen Quinten.

Die Septime und Sexte im 1. Takte, durchgehend gebraucht, wird umgekehrt die Sexte und Septime bringen, wobei letztere nicht in der geringsten harmonischen Geltung sich zeigt, sondern vielfach als schlichte Durchgangsnote. Wir haben diesen Fall schon in dem ersten Beispiel dieser Art Nr. 322 verschieden gefunden.

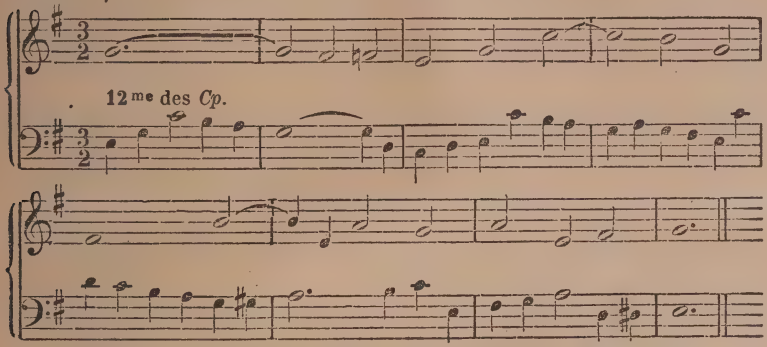
Die kleine Sexte des 2. Taktes ist deshalb unberücksichtigt zu lassen, weil unmittelbar die große darauf folgt. Diese wird aber in der Versetzung zur kleinen Septime, deren Fortschreitung regelrecht sein wird, weil hier die untere Stufe der Sexte (das *f*) stufenweise abwärts geht.

Die Quarte *fis* des 3. Taktes erscheint im Durchgang als Wechselnote, wird aber sowohl hier, als in der Versetzung (None) hart klingen.

Die Quarte *h* im 6. Takte tritt als Vorhalt auf, dessen untere Stimme *h* abwärts nach *a* führt; es wird also bei der Umkehrung ein richtig gebildeter (vorbereiteter) und aufgelöster Nonen-Vorhalt entstehen.

Die übrigen Intervalle bedürfen keiner Bemerkung, und es wird der Satz bei der Umkehrung sich so zeigen:

326. *c. f.*



Daß diese, wie alle übrigen Sätze eine Vollständigkeit durch andre frei hinzutretende Stimmen erwarten lassen, ja in einzelnen Stellen geradezu fordern, daran ist wiederholt bei ihrer Beurteilung zu erinnern. Wir kommen später hierauf zurück.

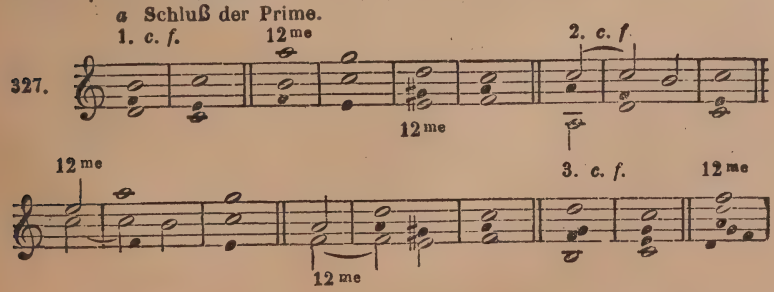
Die Übungen des doppelten Kontrapunkts der Duodezime bei Choralbearbeitungen.

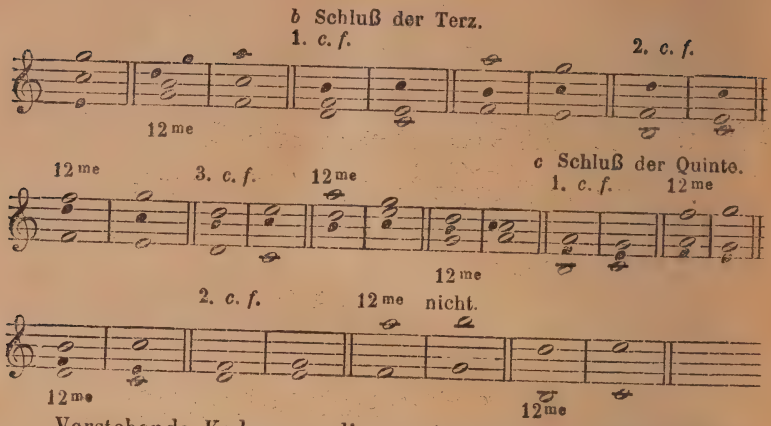
Sowenig man beim Gebrauch dieses Kontrapunkts, der ja ebenso wie alle übrigen nur eine gelegentliche und vorübergehende Verwendung finden kann, auf die Bildung von Kadenzen hingewiesen ist, so sehr tritt bei Choralbearbeitungen die Notwendigkeit derselben hervor.

Wenn auch bei eignen Versuchen sehr bald das Richtige und Brauchbare in dieser Hinsicht gefunden werden dürfte, so sollen doch einige Kadenzbildungen hier angeführt werden, zugleich mit Andeutung einer dritten oder vierten Stimme, um auf die Eigentümlichkeiten solcher Versetzungen hinzuweisen. Hierbei kommt viel darauf an, ob der Kontrapunkt oder der *Cantus firmus* versetzt wird, da jedesmal das Resultat ein andres sein wird. In folgender Notierung ist zuerst die Versetzung des Kontrapunkts, dann die des *Cantus firmus* angeführt.

a Schluß der Prime.

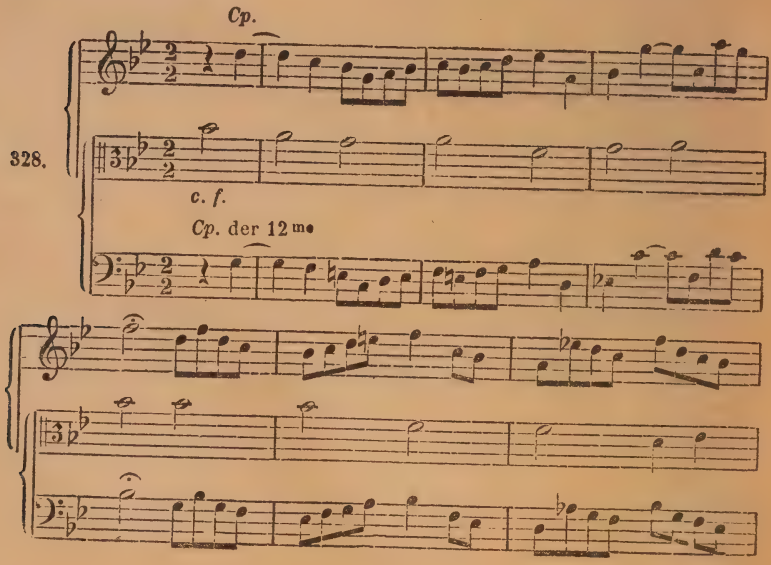
327.

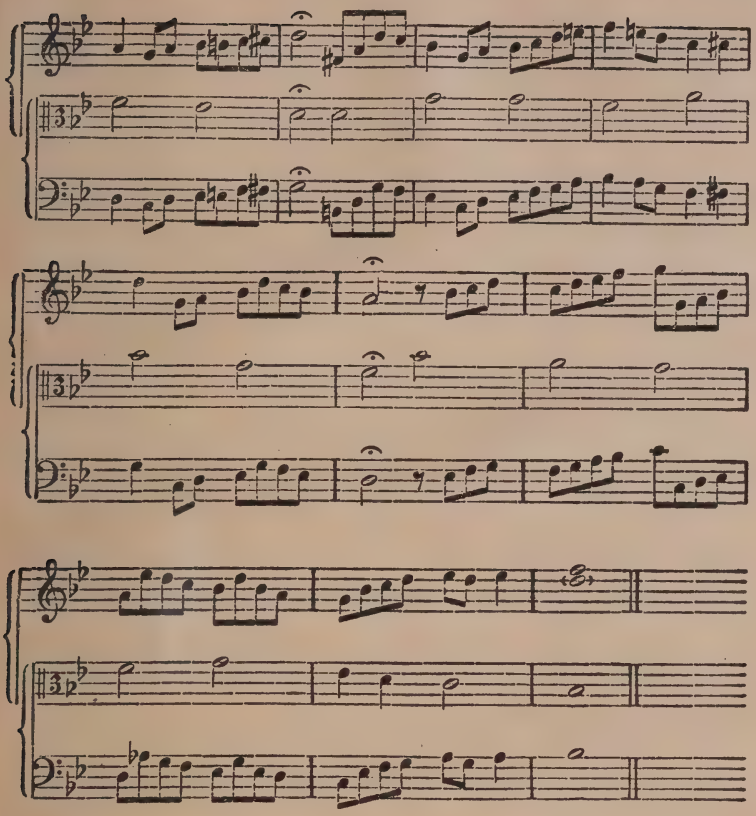




Vorstehende Kadenzen, die nur in einfachster Weise hier erscheinen, können vermittelst mancherlei Figurenbildung auf verschiedene Art weiter ausgeführt werden. Man kann aus diesen Beispielen sehen, daß bei den Versetzungen des *Cantus firmus* nur der Schluß in der Quinte die Tonart beibehält, daß aber Prime und Terz in andre Tonarten führen.

Im folgenden Choral soll nun eine Arbeit dieser Art gezeigt werden. Das Verfahren dabei ist am besten dieses, daß man auf drei Liniensystemen den *Cantus firmus*, Kontrapunkt und dessen Versetzung zugleich notiert. Auf diese Weise bietet sich immer das Mögliche oder Zweckmäßige der Stimmenführung am schnellsten und übersichtlichsten dar.





Daß auch hier, wie bei allen diesen Arbeiten, manches Unvollkommene und Leere durch freie Stimmen verbessert werden kann und muß, ist leicht zu erkennen und es soll nun über diese etwas Weiteres folgen.

Über die freien Stimmen zu diesem Kontrapunkt.

Daß zu jedem zweistimmigen Satze dieser Art eine oder mehrere Stimmen hinzugesetzt werden können, entweder als Mittelstimmen oder als Ober- und Unterstimmen, haben wir bereits kennen und üben gelernt. Es ist hierbei nur auf einen besondern Umstand hinzuweisen. Die freien Stimmen können nämlich hinzutreten

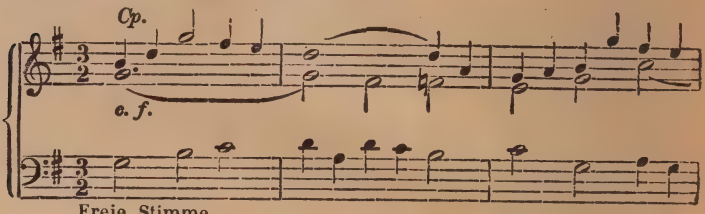
1. als solche ganz einfach ohne weitere Verwendung;
2. als solche, die zugleich zur Versetzung in die Oktave bestimmt sind.

Bei der ersten Art werden die harmonischen Verhältnisse und Ausfüllungen einfach maßgebend sein und es dürfte jedem Geübten nicht schwer werden, eine beliebige Stimme hinzuzufügen.

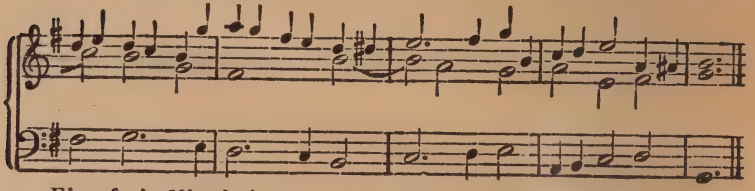
Es sollen einige Beispiele zu frühern Arbeiten folgen:

Eine freie Unterstimme zu Nr. 325.

329.

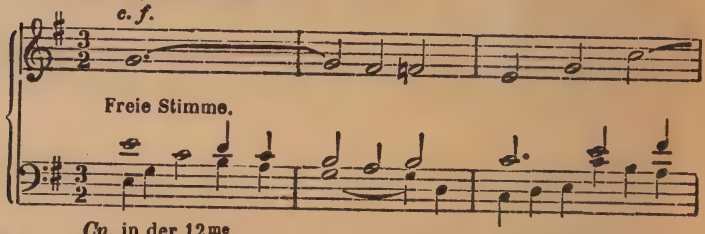


Freie Stimme.



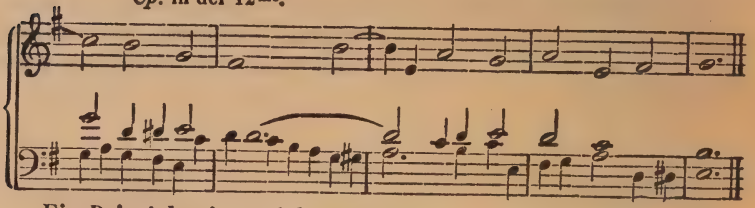
Eine freie Mittelstimme zu Nr. 326.

330



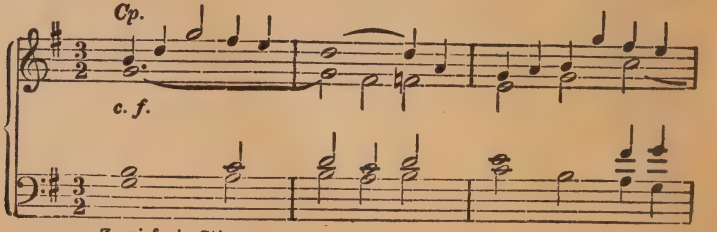
Freie Stimme.

Cp. in der 12me.

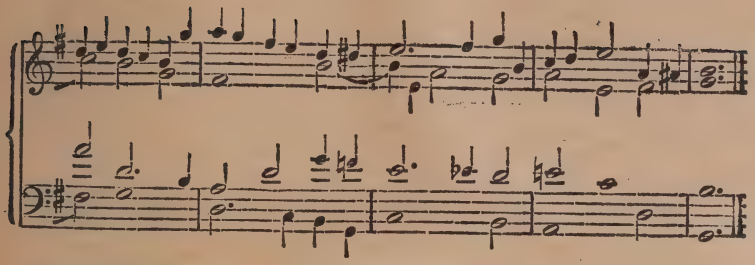


Ein Beispiel mit zwei freien Unterstimmen zu Nr. 325 soll hier noch folgen.

331



Zwei freie Stimmen.



Auf diese Weise können zu obigen Sätzen, wie zu allen andern ähnlicher Art freie Stimmen hinzugesetzt werden, ja es wird in der Regel notwendig, wenn der Satz vollständig sein soll, und da es nicht zu vermeiden ist, daß der zweistimmige Satz hier und da harmonisch-lückenhaft erscheint. Die Schwierigkeiten, die sich dabei etwa ergeben sollten, werden jeden Strebsamen zur Lösung der Aufgabe besonders antreiben.

Es bleibt noch übrig, etwas über die zweite, oben angedeutete Art der hinzuzusetzenden Stimmen zu sagen.

Schon beim doppelten Kontrapunkt der Dezime wurde erwähnt, daß derselbe mit dem der Oktave verbunden werden kann. Ebenso ist es mit dem Kontrapunkt der Duodezime, der mit diesem verbunden angewandt wird. Ist auch die Arbeit selbst eine künstliche und wird sie auch in der Praxis selten verwendet werden können — wie sie meistens nur in der Doppelfuge ihre Stelle findet —, so ist doch nötig, darauf hinzuweisen, welche verschiedenartige Stellung ein zweites, drittes Subjekt (Motiv) in einem Satz erhalten kann und wodurch die Kombinationen vielfach vermehrt werden können.

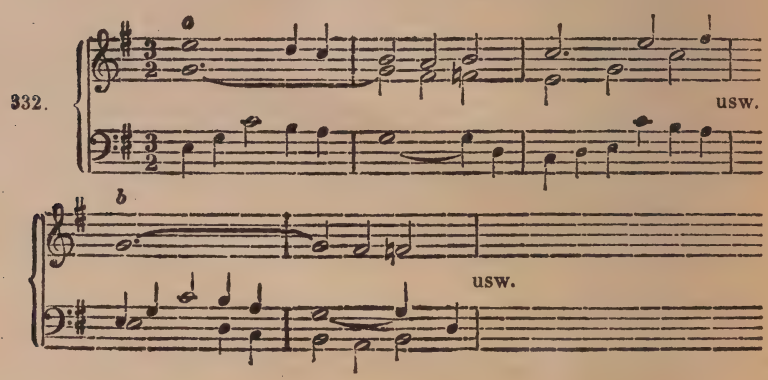
Eine dritte Stimme zu diesem Kontrapunkt kann so gearbeitet werden, daß sie zugleich mit einer oder beiden andern im Kontrapunkt der Oktave verwendet werden kann.

Jede Stimme kann gegen eine oder mehrere andre umgekehrt werden, wenn sie zugleich nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts der Oktave erscheint. Es ist also bei Entwerfung dieser Stimme oder des ganzen Satzes zugleich nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts der Oktave zu verfahren.

Nehmen wir z. B. unsern oben vielfach bearbeiteten Satz Nr. 325, so kann dieser nicht allein in der Oktave umgekehrt werden, ja es würde dies selbst bei der Versetzung Nr. 326 mit Hinzufügung einer dritten Stimme teilweise möglich sein. Die Probe überlassen wir der eignen Untersuchung.

Besonders eignen sich aber hierzu die hinzugesetzten Stimmen, die sogar mit einiger Aufmerksamkeit sogleich dazu eingerichtet

werden können. Die Mittelstimme des Satzes Nr. 330, deren Versetzung ursprünglich nicht beabsichtigt war, kann über den *Cantus firmus* gesetzt werden, s. Nr. 332 *a*; ja sie kann sogar unter den Kontrapunkt gestellt werden, wenn sie sich auch als Baßstimme in ihrer Führung nicht überall besonders gut ausnimmt. Nr. 332 *b*.



Hier steht nun die hinzugefügte Stimme gegen die beiden andern, den *Cantus firmus* sowohl, wie zu dessen ursprünglichen Kontrapunkt, im doppelten Kontrapunkt der Oktave und kann so verwendet werden, weil sie die Bedingungen desselben gegen beide Stimmen erfüllt.

Ist aber eine solche dritte Stimme auch zugleich nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts der Duodezime gegen eine der vorhandenen Stimmen gearbeitet, so kann sie auch zu deren Versetzung verwendet werden. Wir versuchen mit unserm Beispiele eine Anwendung nach dieser Seite hin.

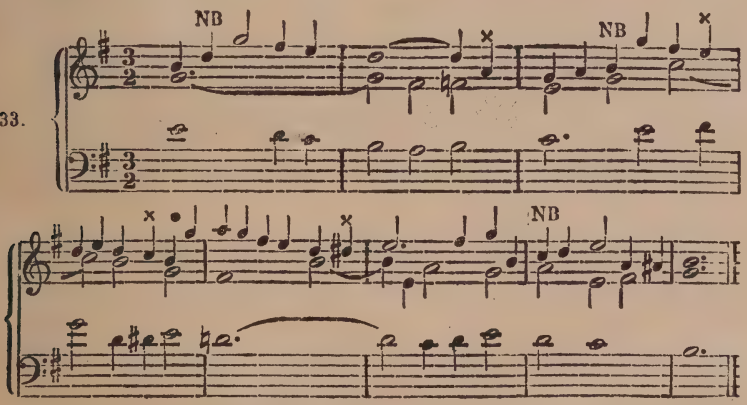
Wir wissen, daß bei solcher Verwendung die Terzenfortschreitung maßgebend ist und daß die frei anschlagenden Sexten die meisten Schwierigkeiten machen. Untersuchen wir in diesem Sinne die freie Stimme im Verhältnis zum Kontrapunkt in Nr. 330, so finden wir im 2. Takte die Unterstimme in die Sexte *d* zu *h* schlagen. Da dies eine große Sexte ist, so wird bei der Versetzung eine kleine Septime erscheinen, die uns wohl keine Schwierigkeiten machen wird, weil sie abwärts fortschreitet, während die aus der Sexte $\frac{e}{g}$ des ersten Taktes entstehende kleine Septime durch den folgenden Sprung unbrauchbar wird. Anders ist es mit der kleinen Sexte $\frac{c}{e}$ im 3. Takte, die weder abwärts geführt auftritt, noch so fortschreitet. Hieraus ist zu schließen, daß die große Septime bei der Umkehrung sowohl regelwidrig eingeführt werden, als falsch

fortschreiten wird. Die große Sexte $\frac{fis}{a}$ in demselben Takte ist vollkommen brauchbar: die untere Stimme geht stufenweise abwärts, die daraus entstehende Septime ist statthaft. Die große Sexte $\frac{dis}{fis}$ im nächsten Takte erscheint unter demselben Verhältnisse. Hingegen ist die kleine Sexte $\frac{fis}{d}$ im vorletzten Takte bedenklich, zumal da sie aufsteigend ein- und fortgeführt ist.

Die zwischen beiden Stimmen erscheinenden Oktaven und Quinten werden überall sich brauchbar erweisen, und was die verminderte Quinte $\frac{d}{gis}$ im 5. Takte betrifft, so wird sie in ihrer Verwandlung in die übermäßige Oktave sich zwar nicht besonders schön ausnehmen, mag aber im Durchgang mit hingehen.

Wenn wir nun zu weiterer Belehrung und Anschauung die Umkehrung in ihrem ganzen Umfange hinstellen, so müssen wir noch vorausschicken, daß die Hinzufügung der freien Mittelstimme in Nr. 330 nicht zum Hauptsatz geschah, sondern zu dessen Umkehrung in die Duodezime. Umgekehrt teilen wir nun dieselbe Stimme zum Hauptsatz Nr. 325 mit, wodurch sie Unterstimme wird. Ohne Veränderungen zeigt sich der Satz so:

333.

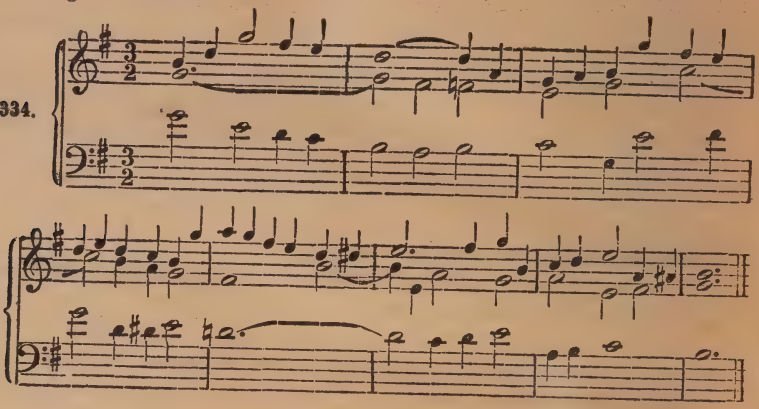


In den mit NB bezeichneten Stellen treten nun die Übelstände zutage, die durch regelwidrig angebrachte Sexten im ersten Entwurf entstanden sind, während die mit × bezeichneten Evolutionen der großen Sexten ein vollkommen günstiges Resultat gewähren. Nur im 4. Takte zeigt sich ein Übelstand von andrer Seite her. Hier ist es die verminderte Septime $\frac{c}{dis}$ an sich nicht, sondern ihre Stellung zum Ton *h* des *Cantus firmus*, welcher als zum Akkord

ungehörig erscheint. Nur die Ausfüllung des Sprunges durch *a*, also statt *h* die Folge in Vierteln *h a g* würde hier das Richtige geben.

Die oben entstandenen Fehler lassen sich, wie viele ähnliche Erscheinungen, durch eine kleine Änderung der hinzugefügten Stimme aufheben. Man vergleiche folgende nicht erhebliche Änderung mit Nr. 333.

334.



Diese so veränderte Stimme kann ebenso zu Nr. 332 *a* als Oberstimme dienen, weil sie gegen den *Cantus firmus* nach den Gesetzen des doppelten Kontrapunkts der Oktave, gegen den obern Kontrapunkt aber nach denen der Duodezime gearbeitet sich darstellt.

Anmerkung. Betreffs des *dis* in der Oberstimme bei liegen bleibendem *d* in der Unterstimme im 5. Takt von Nr. 334/5 wird auf S. 38 f. verwiesen. Derartige chromatische Durchgangsnoten ohne akkordliche Bedeutung, sonst in Hülle und Fülle in der Musik vorkommend, entsprechen nicht dem Wesen des reinen Kontrapunkts und sind in solchen Fällen nur wegen der großen Beschränktheit der zu Gebote stehenden Mittel statthaft.

Über die doppelten Kontrapunkte in verschiedenen andern Intervallen, und ihren Wert.

Man findet in manchen ältern Lehrbüchern noch weitläufige Abhandlungen über den doppelten Kontrapunkt in andern Intervallen, als die bisher von uns erläuterten. Es gibt da doppelte Kontrapunkte der Sekunde, der Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, auch wohl der None, Undezime, Terzdezime, *Decima quarta*.

Daß nach der verhältnismäßig leichten Auffindung des doppelten Kontrapunktes in der Oktave sich auch bald ein solcher in der Dezime und Duodezime als vielseitig musikalisch verwendbar einstellen konnte, ist leicht erklärlich; die weitern Entwicklungen der übrigen Intervalle zu ähnlicher Verwendung aber sind mehr aus Lehreifer und zu weit getriebener Spekulation als aus musikalischer Notwendigkeit und Brauchbarkeit entstanden.

Der unbedeutende Erfolg und geringe Nutzen bestimmen uns, nicht tiefer in die Sache einzugehen und besondere praktische Studien zu empfehlen, sondern nur einige allgemeine Bemerkungen über den Gegenstand zu machen. Wer besondere Neigung zu tiefern Studien hierin besitzt, kann sich Belehrung verschaffen in den theoretischen Büchern von Marpurg, Kirnberger, André und andern, wo er sehr bald die Entdeckung machen wird, daß die Ansichten hierüber ebenso verschieden sind wie die Darstellung.

Zur Erklärung mögen folgende Sätze dienen:

1. Da jeder doppelte Kontrapunkt nur durch die Umkehrung der betreffenden Stimmen entsteht, so ist ein Kontrapunkt der Terz und Quinte nichts andres als ein um eine Oktave nähergerückter Kontrapunkt der Dezime und Duodezime.

Die Nähe der Stimmen aber und ihre enggezogene Grenze beschränkt die Bewegung derselben und macht diese Art der Versetzung selten brauchbar. Der Umfang der Stimmen zeigt diesen kleinen Raum:

Umkehrung	
der Terz	der Quinte
1. 2. 3.	1. 2. 3. 4. 5.
3. 2. 1.	5. 4. 3. 2. 1.

2. In gleicher Weise werden sich die Kontrapunkte der Quarte und Sexte als nichts andres erweisen als eine besondere Anwendung und Vermischung der doppelten Kontrapunkte der Oktave mit der Dezime, Duodezime. Siehe hierüber André, Lehrbuch der Tonkunst, 2. Band.

Selbständig verwendet und an sich betrachtet zeigen sie folgende Abgrenzung:

Umkehrung	
der Quarte	der Sexte
1. 2. 3. 4.	1. 2. 3. 4. 5. 6.
4. 3. 2. 1.	6. 5. 4. 3. 2. 1.

3. Die Sekunde an sich zur Versetzung zu benutzen würde die Bewegung der Stimmen bis zum geringsten einschränken, und selbst als None kaum ein günstiges Resultat liefern, man müßte denn mit Kirnberger ihre Verwendung nicht in der Umkehrung finden, sondern in der stufenweisen Verwendung einer Phrase.

Die Umkehrung der Sekunde und Septime gibt diese Intervalle:

Umkehrung	
der Sekunde	der Septime
1. 2.	1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
2. 1.	7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

4. Die Septime endlich wird ein von den andern Kontrapunkten verschiedenes Resultat bringen. Daß ein mit besonderer Rücksicht auf die Intervallfortschreitung entworfener Satz eine solche Anwendung finden kann, wird man an einigen Beispielen bei André am angeführten Orte sehen können.

Wenn alle derartigen, aus Neigung angestellten Untersuchungen viel zur Beförderung des Scharfsinnes beitragen können, so ist doch ihr praktischer Wert nicht bedeutend genug, um im allgemeinen auf eine tiefere Kenntnis dringen zu müssen. Deshalb mögen obige Bemerkungen für unsern Zweck genügen.

Schluß-Kapitel.

Einige Bemerkungen über den Gebrauch dieses Lehrbuches und über die praktischen Übungen.

Durch Anordnung und Folge des Stoffes in unserm Lehrbuche ist zwar eine gewisse Unterrichtsmethode im allgemeinen angedeutet, doch dürften für diejenigen, die sich dieses Lehrbuchs als Unterrichtsmittels bedienen, einige spezielle Bemerkungen über Gebrauch und Anordnung der einzelnen Gegenstände vielleicht nicht unerwünscht sein, ohne ihren Lehrerfahrungen dadurch entgegentreten zu wollen.

Ebenso wie Anordnung, Folge, Zeitverwendung in bezug auf einzelne Lehrgegenstände der individuellen Begabung, den besondern Bedürfnissen, dem schnellern oder geringern Fortschreiten eines einzelnen Schülers oder beim Klassenunterricht dem durchschnittlichen Fortschreiten aller angepaßt werden muß und in Verfolgung einer Methode mancherlei Abweichungen von derselben sich als notwendig aufdrängen; ebenso klar ist es, daß ein Lehrbuch hierauf keine Rücksicht nehmen kann, sondern den Gang der Lehrmethode nur im allgemeinen vorzeichnen wird, in der stillschweigenden Voraussetzung und Erwartung notwendiger Abweichungen vom Wege den Umständen nach.

Solche Abweichungen, deren sich der Verfasser beim Unterricht jedes einzelnen Schülers aus den angeführten Gründen mehr oder weniger bedient, nicht sowohl bestimmt vorzuzeichnen, als vielmehr anzudeuten, ist der Zweck des Folgenden. Hierzu kommt, dass in unserm Lehrbuche die Folge der Gegenstände, ihre Behandlung und Bearbeitung von seiten des Schülers im allgemeinen zwar gegeben, manches davon aber, um eine zu große Weitschweifigkeit zu vermeiden, für den speziellen Unterricht nur angedeutet ist, was durch einige Worte eine Erklärung fordern dürfte.

Zu diesem Zwecke soll noch einmal der Gang des Lehrbuchs einer übersichtlichen Betrachtung unterzogen werden, an welche sich Bemerkungen schließen sollen.

Der einfache Kontrapunkt.

Die Studien des ersten Abschnitts.

Die ersten technischen Studien, wie sie das Lehrbuch nennt und im 1. bis 7. Kapitel erläutert, sind für den Schüler in der Regel das Mühevollste und Zeitraubendste; nicht sowohl, weil sie als Anfang der Studien überhaupt Schwierigkeiten bieten, weil sie in ihrer Einfachheit die strengsten Gesetze erfordern, als vielmehr, weil die Resultate noch soweit entfernt von allem musikalischen Leben sind, und an sich durch ihre Starrheit und Dürftigkeit wenig Interesse erwecken. Über ihre Behandlung sollen noch einige Bemerkungen folgen.

Es ist oben bereits gesagt worden, daß als Vorbedingung vollständige Kenntnis der Akkorde, ihrer Verbindungsgesetze, einige Gewandtheit in der Stimmenführung, soweit sie aus einem gegebenen und Akkord-bestimmenden (also bezifferten) Baß hervorgehen kann, angenommen wird, — ein Resultat, wie es aus den Studien des Lehrbuchs der Harmonie hervorgehen wird.

Hier ist nun die erste Aufgabe, zu einem gegebenen Sopran einen Baß und die aus ihm entspringenden Akkorde in verschiedener Weise selbständig hinzuzusetzen.

Die Wichtigkeit einer Baßerfindung zu einer Melodie wird eine Zeitlang bei diesem Gegenstande verweilen lassen, bis die Entwerfung eines Basses mit einer gewissen Sicherheit erfolgt.

Bei allen diesen Übungen, wie überhaupt bei denen des ersten Abschnitts, dürfte es sich empfehlen, den Grundsatz festzuhalten, keinen einzelnen Gegenstand zu lange und bis zur Ermüdung festzuhalten, wenn sich auch bei dem Schüler noch nicht vollkommene Korrektheit und Sicherheit zeigt. Man wird zweckmäßiger Abwechslung in die Aufgaben zu bringen suchen, wenn die veränderten Aufgaben nur mit dem Hauptgegenstand in einiger Verbindung stehen. Mit der Erfindung eines Basses kann das Umgekehrte, wenn der *Cantus firmus* in den Baß gelegt wird, recht gut abwechseln, wie Nr. 17, 18, 20. Den *Cantus firmus* in die Mittelstimmen zu verlegen, wird erst dann ratsam sein, wenn sich einige Fortschritte gezeigt haben. Siehe Nr. 23—27.

Korrektheit und Sicherheit im Satze kann nur das Resultat einer langen und vielseitigen Übung sein, die an einem einzelnen, oft einseitigen Gegenstande sich nicht erreichen läßt. Ist daher in den Arbeiten des Schülers einigermaßen ein Fortschritt zu entdecken, so kann um so mehr weiter geschritten werden, als andre und neue Aufgaben das noch Fehlende ergänzen werden. Hierin wird, wie überall, nur das Talent des Schülers maßgebend sein.

Bei dem ungleichen Kontrapunkte wird man am besten mit der Arbeit im Sopran zu einem *Cantus firmus* im Baß, als dem relativ Leichtesten, beginnen (Nr. 41, 43), später zu der Bearbeitung des Basses bei gegebenem Sopran übergehen (Nr. 48) und beide Arten abwechselnd üben. Diese Arbeit ist eine der wichtigsten und wird anhaltend erfolgen müssen, denn in ihr beginnen erst die Grundzüge aller kontrapunktischen Führung.

Die Bearbeitung der Mittelstimmen kann später erfolgen und daher besser von dem im Buche angenommenen Gange abgewichen werden, der überhaupt nur deshalb gewählt ist, weil nicht alle nötige Bearbeitungen durch Notenbeispiele erklärt sind.

Bei dem Übergang zu den Vierteln wird am zweckmäßigsten ein gleicher Weg, wie bei den halben Noten, einzuschlagen sein. Hier kann man später dadurch Abwechslung erreichen, daß eine und dieselbe Aufgabe, z. B. ein Baß, durch alle Stimmen in halben und Viertel-Noten gearbeitet wird.

Wichtig ist, daß bei hinreichenden Fortschritten zuletzt der *Cantus firmus* in die Mittelstimmen gelegt wird, und die Arbeiten in den übrigen Stimmen erfolgen in der Weise, wie sie, außer den oben angeführten Beispielen, Nr. 59, 61, 62, 65, 66, 68 zeigen.

Die drei- und zweistimmigen Übungen im 6. und 7. Kapitel sind nach Bedürfnis auszudehnen; sie können auch gut zwischen die vierstimmigen Übungen eingeschoben werden und so zur Abwechslung dienen.

Der zweite Abschnitt.

Über die Choralbearbeitungen.

Die einfache harmonische Bearbeitung des Chorals (im Sopran) ist einige Zeit allein zu üben, besonders um das Verhältnis der einzelnen Verszeilen zu einem größern Ganzen und die Verwendung der verschiedenen Kadenzen kennen zu lernen. Die Verlegung des Chorals in die übrigen Stimmen (Nr. 146—148) wird am besten nach der Bearbeitung in Vierteln in allen Stimmen verschoben. Hier, wo das musikalische Element sich nicht mehr so abstrakt zeigt, wie in den frühern Aufgaben, zeigen sich bei einigem Talent die Fortschritte in der Regel rascher und es gewährt die Arbeit mehr Befriedigung.

Die Arbeit in Vierteln wird am besten im Baß beginnen (Nr. 207); später, wenn einige Übung vorhanden ist, kann man zu den Mittelstimmen übergehen, zunächst immer mit dem Choral im Sopran, und nur bei weiteren Fortschritten ist der Choral auch in andre Stimmen zu verlegen, wie in den Beispielen Nr. 211, 213, 214, 216, 218. Weiteres ist oben S. 138 angeführt. Über den drei- und zweistimmigen Choral ist etwas Weiteres nicht zu sagen.

Der fünf- und mehrstimmige Satz, Choral, wie er im 13. Kapitel angedeutet ist, setzt eine große Gewandtheit und Sicherheit voraus. Es wird wohl in jedem Falle besonders zu beurteilen sein, ob er an der im Buche ihm angewiesenen Stelle vorgenommen wird oder besser einer spätern Zeit vorbehalten bleibt.

Die freien Bildungen.

Bei diesen Arbeiten wird der im Buche angedeutete Weg am besten beibehalten; hier sollen zur Vollständigkeit noch einige Andeutungen folgen, da oben Beispiele zu allen Arten der Bearbeitung sich nicht finden.

Um der kontrapunktischen Stimme einen möglichst freien Raum zu gewähren, beginnt man hier am besten mit dem zweistimmigen Satze, erst einfach, dann in Viertelbewegung. Man stellt die Aufgabe sowohl als Ober- wie als Unterstimme. Die Andeutungen sind in Nr. 229 und 230 gegeben.

Da durch die vorausgegangenen Übungen in der Regel viel an Sicherheit und Gewandtheit gewonnen ist, kann der Übergang zum dreistimmigen Satz bald erfolgen.

Der *Cantus firmus* im Sopran ist erst einfach zu bearbeiten (Nr. 231), sodann in der Unterstimme (Nr. 232), hier der Tenor, zuletzt in der Mittelstimme (Nr. 233). Will man nicht einen und denselben *Cantus firmus* zur Bearbeitung nehmen, was freilich in vieler Hinsicht zweckmäßig ist, so kann man auch für jede Stimme eine Arbeit in besonderer Aufgabe stellen.

Die Viertel können auf zweierlei Art geübt werden: entweder mit Vierteln in einer Stimme besonders (Nr. 236) oder in alle Stimmen verteilt (Nr. 234, 237, besonders 240, 242).

Der vierstimmige Satz wird in ähnlicher Weise benutzt und bietet natürlich mehr Ausführungen nach allen Seiten, die sich nach obigen Andeutungen von selbst finden. Im Buche sind nur einige davon gegeben (Nr. 239—242).

Zweite Abteilung.

Der doppelte Kontrapunkt.

Die praktischen Übungen im doppelten Kontrapunkt wird man am besten mit dem zweistimmigen Satze beginnen, in der Weise, wie sie Nr. 257 f. angegeben ist in ganzen, halben und viertel Noten. Diese verhältnismäßig leichte Arbeit kann bald vertauscht werden entweder mit der Choralbearbeitung (Nr. 260) oder mit freien Aufgaben der dritten Gattung, deren Nr. 263 eine enthält.

Die Hinzufügung einer oder mehrerer freien Stimmen zum zweistimmigen Satz, wie sie Nr. 264—266 und 270—273 in Beispielen

gegeben ist, kann, als eine bei weitem schwierigere Aufgabe, noch verschoben werden. Statt dessen übe man zuerst den drei- und vierstimmigen Satz in der Nr. 268, 269, aber besonders in der Nr. 272—277 angegebenen Weise. Diese Sätze sind über einen gegebenen Baß, der nicht versetzt wird, zu arbeiten, und wird die Umkehrung zwischen Sopran und Tenor erfolgen. Daß statt des Basses auch Alt oder Sopran als Aufgabe gestellt werden kann, wird dem Erfahrenen klar sein.

Kehren wir zu den Arbeiten in der Weise der Beispiele 263 u. ff. jetzt zurück, so dürften diese einer besondern sorgfältigen und hinreichenden Übung empfohlen werden als sehr fördernd und nach allen Seiten hin ausbildend. Die Schwierigkeiten, die solche Aufgaben etwa bieten, sind zu überwinden und das etwas mechanische Verfahren wird seine Rechtfertigung überhaupt in jeder kontrapunktischen Arbeit, die ja immer zu einem gegebenen Satze einen neuen hinzuzufügen hat, wie in dem Erfolg finden.

Nach einer sorgfältigen Übung dieser Aufgaben wird der Übergang zu dem drei- und vierdoppelten Kontrapunkt nicht schwer sein. Wenn diese Arbeiten freilich nur den begabten Schülern gelingen werden, so wird doch eine Beschäftigung damit jeden zur Bekanntschaft mit einer hier und da vorkommenden musikalischen Form führen.

Die Art der Aufgaben ist von Nr. 280—296 im Buche angegeben, zu welchen nach dort befindlicher Erklärung nichts weiter hinzuzufügen sein dürfte.

Der zweite Abschnitt.

Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime und Duodezime.

Das Studium dieser Kontrapunkte wird in neuer Zeit etwas vernachlässigt, teils weil viele, welche sich mit Theorie beschäftigen, doch nicht bis dahin gelangen, um im stande zu sein, mit Erfolg diese Art der Evolution zu brauchen, teils weil sie der modernen Art des Kunstausdrucks ferner zu liegen scheinen; und doch würde eine gründliche Kenntnis und tüchtige Ausführung derselben selbst in unsrer Harmonie-gesättigten Zeit — wenn wir so sagen dürfen — manche gute Wirkung äußern.

Über die Methode des Studiums ist, außer was im Buche durch die Erklärung angedeutet ist, wohl nichts weiteres hinzuzufügen und kann sie füglich dem Einsichtigen überlassen bleiben.

Wo der eigentliche Platz dieser Kunstformen ist, ist schon oben angegeben worden, nämlich in der Fuge, und es mag deshalb auf des Verfassers Lehrbuch der Fuge hingewiesen werden, in welchem sich die Anwendung derselben mehrfach vorfindet.

Sachregister.

Akkorde, Verbindungsregeln ders., 17; Wahl ders. im Choral, 77 f.
Albrechtsberger, 10, 13, 15.
Allegri, 5.
André, 15.
Anfangsnote des Taktes, 47.
Antizipation, 35, 54.
Äolisch, s. unter Kirchentonarten.
Astorga, 6.
Aufgaben, 18, 25, 32, 62, 73, 87, 91, 118, 123, 127, 154, 158, 170, 172, 173, 175, 177, 178, 182, 186, 192, 197, 213, 214, 220, 221, 224.
Bach, Joh. Seb., 7, 15, 59, 112; Choralbearbeitungen desselben, 112.
Baß, 17; Liegenlassen desselben, 77 f.
Baßführung, im Choral, 77 f., 143; im vier-doppelten Kontrapunkt, 193.
Beethoven, Ludwig van, 9.
Begleitstimmen, Behandlung derselben in den alten Kirchentonarten, 114 f.
Bellermann, Friedrich, 94.
Bellermann, Heinrich, 12, 15.
Benvoli, 6.
Bewegung, Erhaltung derselben, 154; gerade, im dopp. Kontrapunkt der Dezime, 200.
Bindungen, durch Synkopen oder Verhalte, 33; harmonische, 37.
Bindungsnoten, Einführung derselben, 51, 72.
Caldara, 6.
Carissimi, 6.
Cherubini, 10, 13, 15.
Choral, vierstimmige Harmonisierung desselben, 77 f.; Rhythmus desselben, 79 f.; im Sopran, 87 f.; im Alt, 88 f.; im Tenor, 89 f.; im Baß, 90.
—— in den alten Kirchentonarten, 110 f.; in der dorischen Tonart, 116 f.; in der äolischen Tonart, 120; in der phrygischen Tonart, 120 f.; in der jonischen Tonart, 126 f.; in der mixolydischen, 127 f.
—— Bearbeitung desselben im ungleichen Kontrapunkt, 129 f.; zweckmäßige Bearbeitung desselben, 138; Bearbeitung desselben im drei- und zweistimmigen Satz, 141 f.; Bearbeitung desselben im fünfstimmigen Satz, 143 f.
Dehn, 12.
Dezimenfortschreitungen, 217.
Diatonische Halbstufen, 201.
Diskant, Bedeutung des Wortes, 3.
Dissonanzen, Behandlung derselben, 166; im doppelten Kontrapunkt, 200, 202 f.; 205.

Dommer, Arrey von, 94.
Dorisch, s. unter Kirchentonarten.
Dreiklang, übermäßiger, 17; verminderter, 21 f., 68.
Dufai, Guilelmus, 4.
Durante, 6,
Durchgehende Noten, 36, 47, 48, 61, 65, 166; sprungweise Führung derselben, 51, 66; chromatische, s. Zwischennoten; in ihrer Fortschreitung unterbrochene, 53 (s. auch Fuxsche Wechselnote).
Eccard, J., 43.
Einklang, verdeckter, 36, 197.
Enharmonik, moderne Bedeutung der, 107.
Fermate, Anfang nach derselben, 143.
Figuren, gemischte, 61.
Franco von Köln, 3.
Fux, Joh. Jos., 7, 8, 12, 13, 15.
Ganzschluß, vollkommener, 81, 120; unvollkommener, 81.
Gegenbewegung, 204.
Generalbaßschulen, 10.
Genus durum, s. systema regulare.
Genus molle, s. systema transpositum.
Gluck, 7.
Gradus ad Parnassum v. Fux, 7, 8.
Grimm, Heinrich, 7.
Grundton, Eintritt desselben in gleicher Richtung mit der Septime, 28; in der Bedeutung als Tonika, 64.
Halbschluß (Halbkadenz), 81 f., 122, 132, 135, 184, 196.
Harmonie, im Bereich des Taktes, 48, 58.
Harmoniefiguren, 50, 61.
Harmonienoten, im Takte, 47 f., 65.
Harmoniewechsel, im Takte, 64; beim Eintritt des Taktes, 150.
Harmonische Ausführlichkeit, 130, 133, 137 f., 138 f., 143, 145, 155.
Hasler, Leo, 7.
Homophonie, 10.
Intervalle, Wahl derselben, 74; Retardationen der übermäßigen, 169.
Intervallverhältnisse, 164 f.
Jonisch, s. unter Kirchentonarten.
Josquin de Près, 5.
Kadenzbildung, 143, 155; im Einklang, 68, 75, 142; im zweistimmigen Satz, 75, 76, 149.
Kadenzen, Anwendung derselben im Choral, 80 f.; vollkommene, 90, 137; im doppelten Kontrapunkt der Oktave, 183; im dopp. Kontrap. der Dezime, 211 f.; im dopp. Kontrapunkt der Duodezime, 223 f.
Kirchentonart, äolische, 69, 90, 108; dorische, 108; jonische, 108; lydische, 108; mixolydische, 109; phrygische, 108; hypoäolische, 109; hypodorische, 108; hypojonische, 109; hypolydische, 108; hypomixolydische, 109; hypophrygische, 108.
Kirchentonarten, 8, 68, 94, 107 f.; Übersicht derselben, 109; authentische, 108, 110; plagalische, 108, 110.
Klanggeschlecht, diatonisches, 104; chromatisches, 104; enharmonisches, 104, vergleichende Tabelle derselben, 105.
Konsonanzen, 140, 165; Gebrauch derselben im doppelten Kontrapunkt der Dezime, 204.
Kontrapunkt, Bedeutung des Wortes, 1 f.; Geschichte desselben, 2 f.; Entstehung

desselben, 141; gleicher (aequalis), 5, 16f.; 18; ungleicher (inaequalis), 32f.; einfacher, 14f.; Gattungen desselben, 15.
Kontrapunkt, einfacher.
In halben Noten: im vierstimmigen Satz, 33f.; 154; im dreistimmigen Satz, 70f.; 149f.; im zweistimmigen Satz, 75, 148.
In Vierteln: im vierstimmigen Satz, 46f.; 155f.; im dreistimmigen Satz, 72f., 152f.; im zweistimmigen Satz, 76, 148.
In Triolen, 60f.; in Sextolen, 65f.; melodisch metrische Bildung desselben, 147f.
Kontrapunkt, doppelter.
Wesen desselben, 163f.
In der Oktave, 164; als zweistimmiger Satz, 165f.; in halben Noten, 171; in viertel Noten, 172; als dreistimmiger Satz, 174f.; als vierstimmiger Satz, 179f.; der drei-doppelte, 185f.; der vier-doppelte, 193f.
In der Dezime, 199f.
In der Duodezime 214f.; in der Duodezime und Oktave gleichzeitig, 227f.
In verschiedenen Intervallen, 230.
Lehrbücher, neueste, 12f.
Lehrmethoden, ältere, 8f.
Leitton, Verdoppelung desselben, 57, 72; Einführung desselben, 111, 112, 127.
Liegende Stimmen, 141.
Liegenlassen der Stimmen, 186.
Lobe, J. C., 12.
Lotti, 190.
Lydisch, s. unter Kirchentonarten.
Marcello, 6.
Marchetto von Padua, 3.
Marpurg, 10.
Marx, A. B. 10, 11.
Methode des Lehrbuchs, 12f.; der Arbeit beim doppelten Kontrapunkt der Dezime, 205f.
Mittelstimme, im doppelten Kontrapunkt, 174f.
Mixolydisch, s. unter Kirchentonarten.
Modulationen, 17, 26f.; Anwendung derselben in Chorälen, 82f.; nach verwandten Tonarten, 83f., 93, 117f., 120, 121f., 128, 149.
Molldreiklang der 5. Stufe, 152.
Muris, Johann de, 3.
Namen, (Griechische), der 8 Seiten des Tetrachords, 96; der Tetrachorde, 96.
None, Sprung in dieselbe, 59f.
Nonenparallelen, 155.
Nonenvorhalt, 185, 190, 198, 218.
Oberstimmen, im doppelten Kontrapunkt, 174.
Ockeghem (Ockenheim), Jan, 5.
Oktave, Gebrauch derselben im zweistimmigen Satz, 75; Eintritt derselben beim doppelten Kontrapunkt der Duodezime, 217.
Oktaven, offene, 34, 71, 87, 133, 143; leere, 148; verdeckte, 45, 68, 74, 132, 135, 197.
Oktavgattungen, 94; Griechische, 99f., moderne (Dur und Moll), 100, 106; authentische, 108; plagalische, 108.
Orgelpunkt, 180.
Orlando di Lasso, 5.
Palestrina, 5, 54.
Phrygisch, s. Kirchentonarten.

Plagalschluß (Plagalkadenz), 82, 88, 128, 135.
Polyphonie, 10.
Proslambanommenos (hinzugenommener Ton), 95.
Quarte, nachschlagende, 76; übermäßige, 113; reine, verminderte im doppelten Kontrapunkt der Oktave, 166; frei anzuschlagende, 174; im doppelten Kontrapunkt der Duodezime, 218, 222.
Quartengattungen, 94.
Quartsextakkord, freier Eintritt desselben, 42; des verminderten Dreiklangs 89
Querstand, 43, 145.
Quinte, im Sopran, 144; verminderte, 168; frei anzuschlagende, 174; Gebrauch derselben beim doppelten Kontrapunkt der Oktave, 166, 185, 187, 191, 193, 196, 198; Gebrauch ders. beim dopp. Kontrapunkt der Duodezime, 217.
Quinten, offene, 45, 87, 93, 143; verdeckte, 42, 66, 68, 74; leere, 70, 148, 149; in der Gegenbewegung, 151.
Quintsextakkord, übermäßiger, 17.
Retardationen, 218.
Satz, harmonischer, 37 f.; vierstimmiger, 17, 18 f., 154 f., (im doppelten Kontrapunkt der Dezime) 210, (im doppelten Kontrapunkt der Duodezime) 226; dreistimmiger, 67 f., 149 f., (im dopp. Kontrapunkt der Dezime) 208, (im dopp. Kontrapunkt der Duodezime) 226; zweistimmiger, 147 f.
Scarlatti, 6.
Schattierungen, 106.
Schluß, unvollkommener, 89.
Schlußbemerkungen, 232.
Schlußbildung, durch den verminderten Dreiklang, 82; eigentümliche, 91. 137. (S. auch unter Kadenzen und Kadenzbildung.)
Scholz, Bernhard, 12.
Schütz, Heinrich, 7.
Seitenbewegung, 204.
Sekunde, 114; übermäßige, 166, 168, 174.
Septime, frei eintretende, 20, 76, 152, 173; durchgehende, 38, 35, 63, 92, 222, verminderte, 166, 168, 174; Vorbereitung derselben, 151; Sprung aus derselben, 63; ohne Auflösung, 43.
Septimenakkord, 17; verminderter im fünfstimmigen Satz, 144.
Septimenparallelen, 57, 155.
Sexte, in der dorischen Tonart, 113, 116; übermäßige, 166, 168, 174; Behandlung derselben im dopp. Kontrapunkt der Duodezime, 217 f., 220, 221, 222, 228 f.
Sextakkord, übermäßiger, 17.
Sextenparallelen, 75, 213.
Siebente Stufe, Erhöhung derselben in Moll, 69 f.
Sprung, von einer Akkordnote zur andern, 33; in eine harmoniefremde Note 40 f.
Stabat mater v. Astorga, 6.
Stileigentümlichkeiten, 190.
Stimmen, Entfernung derselben, 166, 210; Versetzung derselben, 166 f., 169 f.; Kreuzen derselben, 180, 181, 187, 197, 198; Verdoppelung derselben im fünfstimmigen Satz, 144.
Stimmenführung, 17.
System, temperiertes, 8.
Systema regulare, 109; transpositum, 109.
Tenor, im Sinne von Cantus firmus, 3.
Terminologie, musikalische, 163.

Terz, Verdoppelung derselben, 49, 68; Auslassung derselben, 89, 143; verminderte, 166.
Terzenfortschreitungen, 213, 214, 217, 218, 219.
Terzenschritt, über den Takt, 52.
Terzquartsextakkord, übermäßiger, 17.
Tetrachord, 94; verbundenes (synemmenon), 95; getrenntes (diezeugmenon), 95; dorisches, 94, 95; phrygisches, 94; lydisches, 94; diatonisches, 104; chromatisches, 104; enharmonisches, 104.
Tetrachordsystem der Griechen, 94f.; Übersicht desselben, 97.
Ton, diazeuktischer, 95; beweglicher, 106; unbeweglicher, 106.
Tonarten, griechische, 98f.; Übersicht derselben, 103f.
—— moderne, 106.
Unterstimmen, im doppelten Kontrapunkt, 174f., 176.
Versetzung (im doppelten Kontrapunkt der Oktave), 185, 186, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 202, 205, 207; (im dopp. Kontrapunkt der Dezime), 209, 213; (im dopp. Kontrapunkt der Duodezime), 214f., 221.
Verwandtschaft der Tonarten, 26f.
Viersaiter, s. Tetrachord.
Vorausnahme, s. Antizipation.
Vorbereitungsnote, Einführung derselben, 54, 157.
Vorhalt, 33, 34, 37, 47, 61, 133, 166, 185, 190, 205.
Vorhaltsbindungen (im dopp. Kontrapunkt der Dezime), 210.
Weber, Gottfried, 10.
Wechselnoten, 47; Bildung derselben, 49f.; Verwendung derselben, 55f., 58, 59, 62, 166, 211; auf gutem Taktteil, 61; auf schlechtem Taktteil, 61.
Wechselnote, Fuxsche, 49f.
Zweistimmigkeit, 2f.
Zwischennoten, chromatische, 38f., 52, 57, 173; zwischen Vorhalt und Auflösung, 65.

p. 86-87

Modulation in Classical

art (tr.) cadenzas:

pick a chord that may

not only be approached

naturally, but one that

allows for a good, smooth

continuation.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 04 14 02 009 6